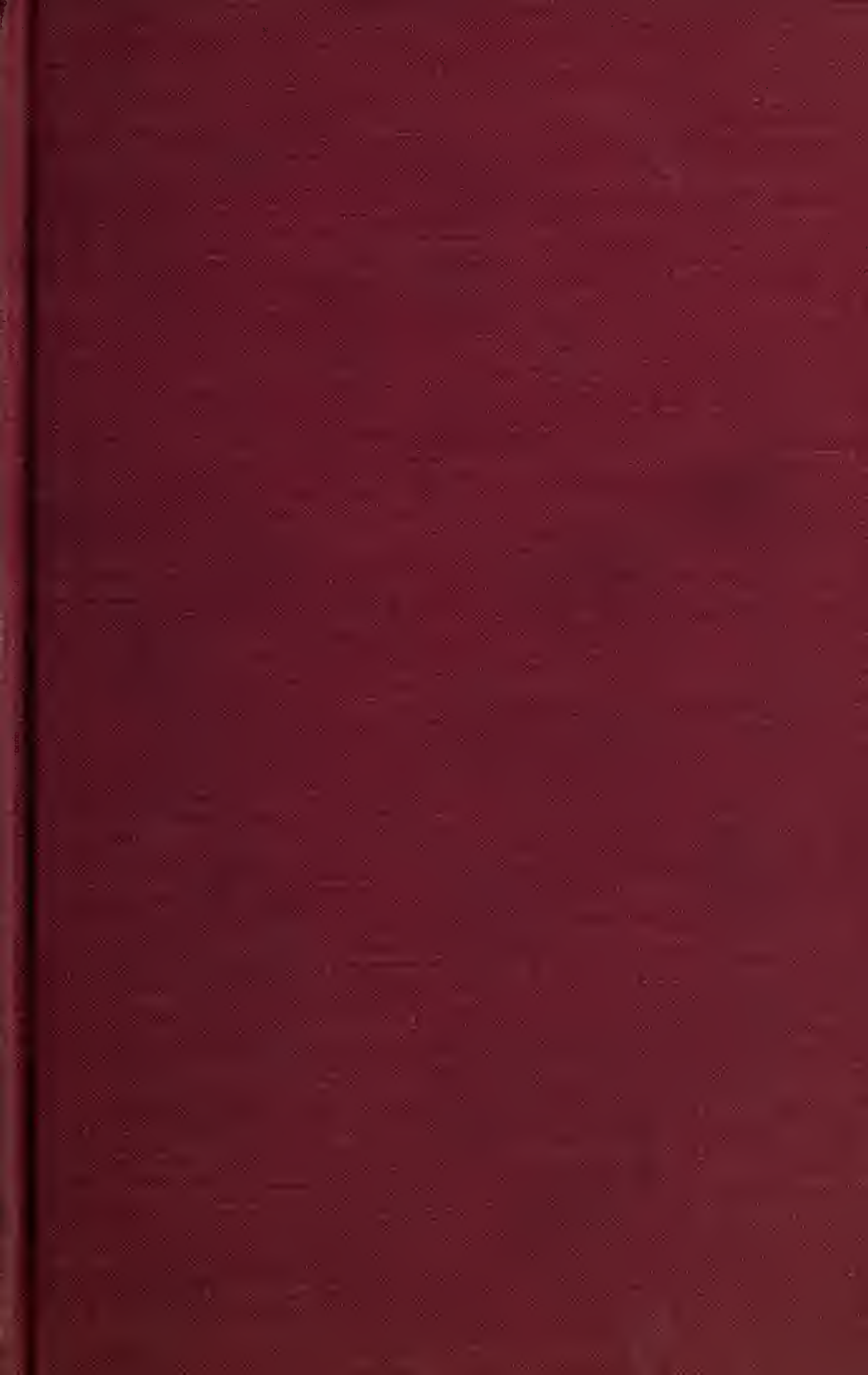
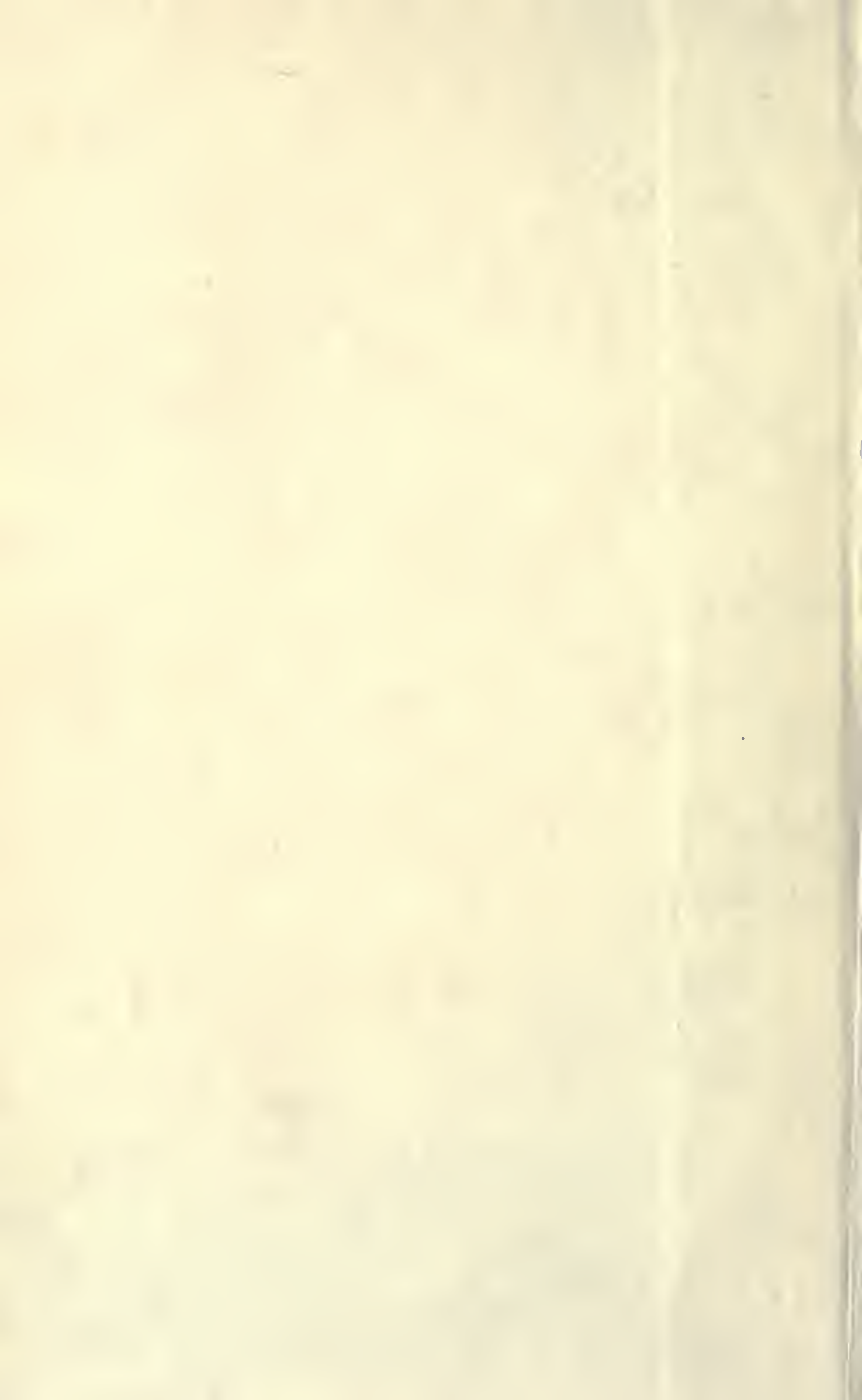
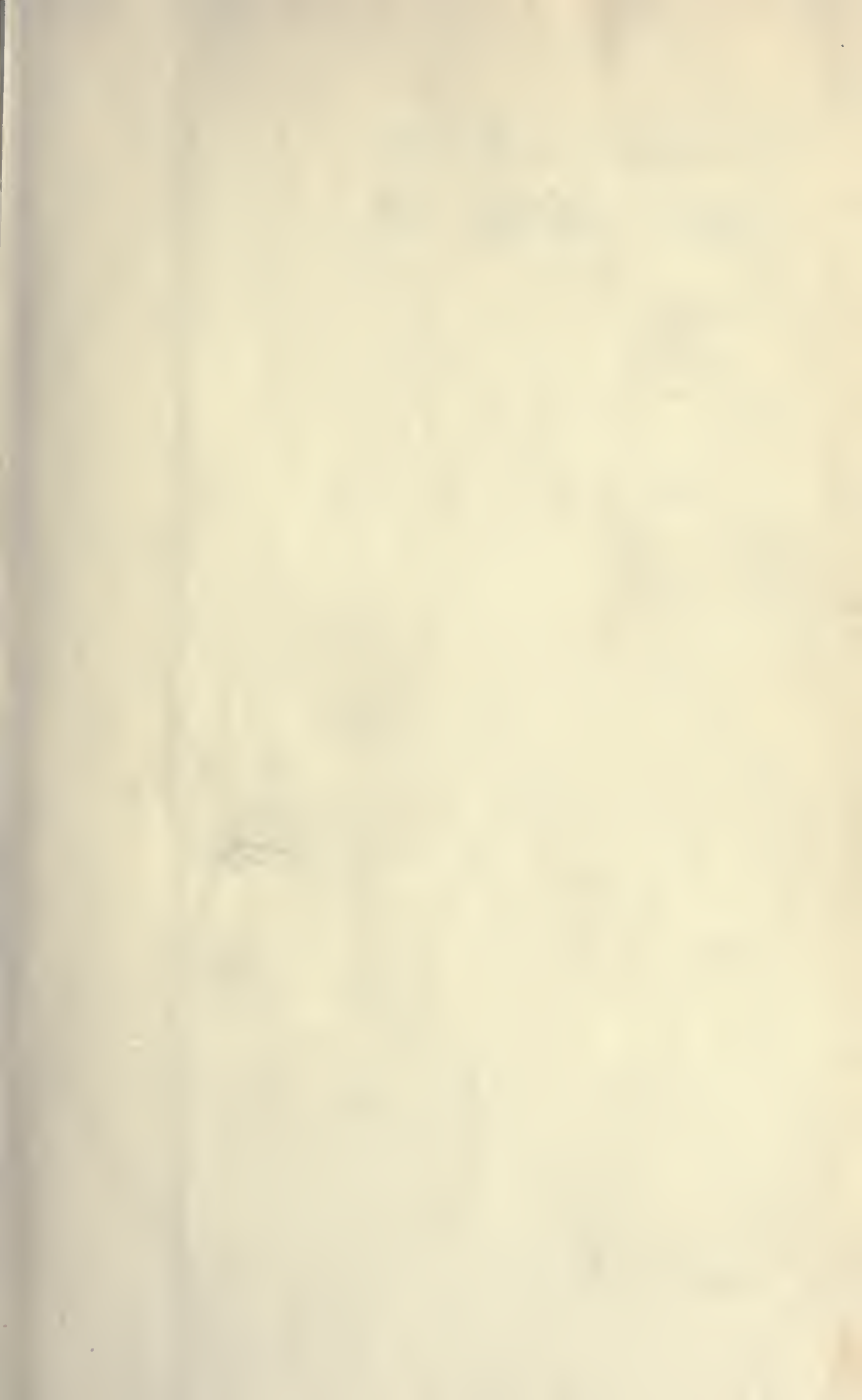








Mielke-Homann
Der deutsche Roman



Mielke-Homann

Der deutsche Roman

des 19. und 20. Jahrhunderts

Siebente Auflage



Dresden 1920
Carl Reißner

Den Grundstock des vorliegenden Werkes bildet das Buch „Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts“ von Hellmuth Mielke, das bis zur 4. Auflage vom Verfasser selbst fortgeführt wurde. Nach seinem Tode übernahm Dr. Hans Joachim Homann für die vorliegende Neuausgabe die Ergänzung bis zur Gegenwart.

Druck von Petzschke & Gretschel, Dresden-A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Erster Abschnitt

Der klassische und der romantische Roman

Zweiter Abschnitt

Das Revolutionszeitalter 1830—1848

Dritter Abschnitt

Neue volkstümliche Richtungen (1848—1870)

Vierter Abschnitt

Der Zeitroman von 1848—1870

Fünfter Abschnitt

Im neuen Reich

Sechster Abschnitt

Aus dem neuen Jahrhundert

Vorwort des Herausgebers

Da sich eine Begründung der Neuherausgabe des Mielkeschen Buches angesichts der Anerkennung, die es in seinen früheren Auflagen gefunden hat, erübrigt, und da die Notwendigkeit der Fortsetzung sich bei einem die zeitgenössische Literatur behandelnden Werk von selbst versteht, bleibt dem Herausgeber nur die Aufgabe, vorweg einige Auskünfte zu geben über die Grundsätze seiner Bearbeitung und seinen Anteil an den letzten Teilen des Buches.

Als meine Hauptaufgabe habe ich es angesehen, Mielkes Werk trotz der zahlreichen Ergänzungen, die jetzt, acht Jahre nach dem Erscheinen der letzten Auflage, notwendig waren, möglichst unversehrt zu lassen. Außer den Schlußbetrachtungen Mielkes, die jetzt nicht mehr recht zu dem Ganzen passen wollten, sind in der Tat nur einige wenige Sätze fortgelassen worden.

Schwierig war es, die Ergänzungen einzufügen. Es ging nicht an, sie in einem Anhang zusammenzufassen, da das Werk dadurch zu sehr den Charakter eines auch im ganzen lesbaren Buches verloren und sich den Nachschlagewerken angenähert hätte. Bei der von mir gewählten Methode der fortlaufenden Einschiebungen mußten dagegen zwei Gefahren stets vermieden werden: einmal die, daß die Nachträge den alten Teilen des Buches widersprachen, wodurch der energische und sehr einheitliche Bau des Mielkeschen Werkes leicht Schaden gelitten hätte und unorientierte Leser verwirrt werden konnten; zum andern die, daß die Darstellung in den Nachträgen aus lauter Vorsicht zu unpersönlich und nichtssagend wurde. Wie weit ich diese Gefahren habe vermeiden können, mögen Leser und Kritiker entscheiden.

Mein Anteil an den letzten Teilen des Buches läßt sich infolge dieser Ergänzungsmethode im einzelnen nicht angeben, was für mich insofern nicht angenehm ist, als ich aus Achtung vor dem Ganzen auch fast alles das habe stehen

lassen, was ich nicht unterschreiben kann. Die ersten fünf Abschnitte habe ich nahezu unverändert gelassen, im sechsten dagegen blieb fast kein Blatt ohne Einschub. Ganz neu geschrieben sind nur Kapitel 11 und 12 des sechsten Abschnittes.

Leider mußte ich, wie auch schon Mielke in den letzten Auflagen, die Nachträge aus Raummangel sehr beschränken. Daher konnten nicht alle bedeutendsten Einzelwerke der letzten Jahre auch nur erwähnt werden. Bei den Schriftstellern und Dichtern, deren literarische Physiognomie sich seit Mielkes Darstellung nicht verändert hat, habe ich es mir im allgemeinen versagen müssen, ihre letzten Werke noch anzuführen. Besonders sorgfältig war ich dagegen bemüht, möglichst alle neuen eigenartigen Erscheinungen und Stiltendenzen zu behandeln, wenn auch nur in kurzen, orientierenden Andeutungen. Das erschien mir als die wichtigste Ergänzung für dies Buch, das nach Mielkes eigenen Worten „ein Führer durch die moderne deutsche Romanliteratur“ sein soll.

Charlottenburg, im April 1920.

Dr. **Hans Joachim Homann.**

Vorrede zur vierten Auflage

Unter etwas kürzerem Titel als im vorigen Jahrhundert erscheint jetzt dies vorliegende Buch über den deutschen Roman in seiner vierten Auflage. Innerhalb zweier Jahrzehnte es auf vier Auflagen zu bringen, ist immerhin ein Beweis von viel stärkerer Lebenskraft als mit zwanzig Auflagen nach einem Jahr in den Orkus der Vergessenheit zu gleiten. Die Zeit hat überdies dem Buch gutgetan; es ist mit ihr gewachsen, sowohl äußerlich im Umfange wie auch, wenn ich das aussprechen darf, innerlich. Freilich blieb die Beschränkung auf eine bestimmte Bogenzahl auch für diese neue, umgearbeitete und stark erweiterte Auflage im Interesse der Verbreitung und des Kostenpreises, sonst wäre es leicht gewesen, aus einem Bande deren drei von gleicher Stärke zu gestalten. Und noch eins kann ich selbst meiner Arbeit rühmend nachsagen, daß sie sich weder als unnötig noch als untauglich erwiesen hat.

Als die erste Auflage erschien, war der Roman das vernachlässigte Stiefkind literarischer Forschung, wenn sie nicht etwa um einige Jahrhunderte in die Vergangenheit zurückschweifte. An den Universitäten wurde über alles mögliche gelesen, nur nicht über den deutschen Roman, mit dem sich zu beschäftigen nicht für wissenschaftlich galt. Seitdem hat man ihm doch ein größeres akademisches Interesse zugewandt und Vorlesungen über den deutschen Roman zeigen sich schon häufiger in den Universitätsverzeichnissen. Auch die Literaturgeschichtsschreibung ist an meinem Buch nicht achtlos vorübergegangen und es kann wohl einen Autor erfreuen, von einem Meister der Geschichtsforschung wie Karl Lamprecht sich benutzt und zitiert zu sehen.

Der Gesichtspunkt meines Buches ist ja auch kein einseitig literarischer oder ästhetischer; eine solche ausschließliche Betrachtungsweise verträgt der Roman als Kulturdokument nach meiner Ansicht überhaupt nicht. Hier ist zum Teil von vielen Namen die Rede, von denen die „große“ Literaturgeschichte

überhaupt keinen Vermerk nimmt. Ist es doch in der Weltgeschichtsschreibung lange nicht anders gewesen, wo man nur mit Königen und Fürsten und ihren Streitigkeiten sich beschäftigte und über das Los der „Kleinen" achtlos hinwegblickte, bis die Kulturgeschichte sich ihrer liebevoll annahm und sie sogar äußerst interessant fand. Nicht minder groß ist die Ungerechtigkeit gegen die „kleinen" Größen des literarischen Geisteslebens, die von jeher sich am eifrigsten auf dem Gebiet des Romans tummelten; das Höchste, was ihnen in der „großen" Literaturgeschichte zufiel, war ein summarisches Urteil, und summarische Urteile sind immer ungerecht, sind eigentlich nichts als Henkerstricke der Kritik.

Wahrscheinlich wird man in diesem Buch noch manchen Namen vermissen, aber dafür kann ich als Entschuldigung nur auf die ungeheure, gar nicht zu übersehende literarische Produktion der letzten Jahrzehnte verweisen. Ich habe mich bemüht, in den älteren Abschnitten des Buches nach Möglichkeit zu ergänzen und nachzutragen, was dessen aus irgendeinem Grunde wert erschien, und dafür einige minder wichtige Reflexionen zu opfern. Mit noch größerem Eifer habe ich auf dem Gebiet der modernen Belletristik Umschau gehalten; wo meine Kräfte bei der Durchquerung dieses Ozeans mich verließen, habe ich mich auf zuverlässige Gewährsmänner zu stützen gesucht und in bezug auf die vielverzweigte, vielzersplitterte und im allgemeinen weiteren Kreisen unbekannte Heimatliteratur unserer zahlreichen deutschen Gauen bin ich besonders dem „Literarischen Echo" zu Dank verpflichtet, einer vorzüglichen Zeitschrift, die einmal eine ebenso vorzügliche Quelle für unsere spätere literar-historische Forschung sein wird. Vollständigkeit wird auf diesem besonderen Einzelgebiet in dem Rahmen meines Buches wohl nicht beansprucht werden können, dennoch werde ich für jeden ergänzenden Hinweis dankbar sein.

Über den Wert meiner Urteile, die sich innerhalb der geschichtlichen Entwicklung halten, kann man nach Neigung und Geschmack streiten und ich beanspruche keine Unfehlbarkeit, wie mir das Verdammen und Verdonnern überhaupt fern liegt. Ein Historiker weiß nur zu gut, daß in einer neuen und starken Bewegung aller Übertreibungen ungeachtet ein fruchtbarer Keim der Weiterentwicklung liegt, wie es bei dem Naturalismus tatsächlich der Fall gewesen; die Gefahr, die er zu meiden hat, ist viel eher, in jeder absonderlichen Neuerung gleich den Anfang einer neuen Epoche zu sehen. Der alte Streit, ob

das Neue gut sei, wird ja niemals aufhören; inzwischen schieben uns alle die Jahre weiter und machen das Neue entweder zum guten Alten oder zum völlig Vergessenen.

Wenn schließlich der Literaturfreund dies Werk auch in seiner neuen Gestaltung als einen nicht ganz unzuverlässigen Führer durch unsere moderne deutsche Romanliteratur anerkennen sollte, so würde mich das aufrichtig freuen. Stolz würde es mich geradezu machen, wenn sogar jemand einiges Interessante in ihm fände, der nie einen Roman gelesen und vielleicht nie einen zu lesen wünschte.

Barmen, im März 1912.

Hellmuth Mielke.

Einleitung

Die Ästhetiker, zu allen Zeiten eine gelehrte Korporation, liegen im Streit, was der Roman eigentlich sei. Noch Schiller wollte den Romanschriftsteller nur als den Halbbruder des Poeten anerkennen; erst die neuere Ästhetik hat dem Roman seine Stellung innerhalb des Gebietes der Poetik zugewiesen und ihn als epische Dichtung zu Ehren gebracht. So vor allem Eduard von Hartmann, der in ihm geradezu die Höhe dichterischen Schaffens sieht, und nicht minder Friedrich Spielhagen, der Meister deutscher Romandichtung, der wie wenige die künstlerische Struktur des Romanes als übereinstimmend mit den Gesetzen des epischen Schaffens dargetan hat.

Diese Darstellung hat es nicht so sehr damit zu tun, die Entwickelung der Romantechnik und ihrer Beeinflussung durch allgemeine ästhetische Prinzipien zu schildern. Ohne auf die Abgrenzungen und Definitionen der Ästhetik im einzelnen einzugehen — Unterscheidungen, die ja vielfach ebenso wandelbar sind, wie andere Begriffe dieser Wissenschaft —, wird es uns genügen, vor allem die Tatsache festzustellen, daß der Roman als epische Dichtung eine Reihenfolge von Begebenheiten in einem bestimmten Zusammenhange, mit anderen Worten ein W e l t b i l d wiedergibt, das der Dichter von seinem Leser oder Zuhörer in gewissem Sinne als wirklich angesehen oder empfunden wissen will. Es ist nebensächlich, ob dabei als Helden eine oder mehrere Personen, eine Familie oder ein ganzes Geschlecht im Mittelpunkt des dichterischen Interesses stehen. Diese Definition deckt sich augenscheinlich zunächst mit der des Epos überhaupt; wer zwischen beiden, Roman und Epos, einen Grenzpfahl aufrichten will, wird ihn nicht so sehr im Reiche der Ästhetik, als auf dem Gebiete anderer Tatsachen zu suchen haben. Es ist unsinnig, anzunehmen, daß die Form allein den Unterschied bedinge und daß jede Dichtung in Versen

ein Epos und jede in Prosa ein Roman oder eine Novelle wäre — beiläufig bemerkt, ist es noch niemand eingefallen, bei dem Drama die formale Frage, ob Vers oder Prosa, zu einem Unterschied der Art zu machen —, denn wir besitzen in unserer Literatur ebensowohl Versromane wie Versdramen. Auch die Ansicht, daß die schärfere psychologische Vertiefung der Charaktere in dem Roman gegenüber dem Epos das unterscheidende Merkmal bilde, wird man von der Hand weisen, da man sonst Romane ohne tiefere Psychologie ganz aus ihrer Kategorie hinausdrängen müßte, und andererseits, bieten uns etwa die „Odyssee" und die „Ilias" keine Psychologie? Mit demselben Rechte wie die Psychologie kann man übrigens auch die Milieuschilderung, den beschreibenden Charakter des Romanes als die ihn vom Epos unterscheidende Seite hervorkehren. In beiden Fällen liegt der Irrtum darin, daß man willkürlich ein einzelnes Kennzeichen, das aus dem Grundboden des Romans hervortaucht, zum Merkmal der Gattung selbst erhebt.

Das, was Roman und Epos voneinander unterscheidet, berührt durchaus nicht die Frage der künstlerischen Technik. Für beide treffen die ästhetischen Grundprinzipien in gleicher Weise zu; wenn sie sich voneinander unterscheiden, so wird man ihren Unterschied viel weniger in der Form, als in dem Stoff zu suchen haben. Es ist eine überaus charakteristische Erscheinung, daß das Epos älter ist als der Roman; zeitweilig gehen dann Epos und Roman wohl nebeneinander her, aber es zeigt sich doch bald, daß, wo der eine Teil herrscht, der andere in den Hintergrund tritt. Diese Bedingungen aber, warum der Roman später als das Epos auftritt und warum dieses verkümmert und jener sich zur glänzenden Blüte entfaltet, wird keine Ästhetik herausklügeln, denn sie liegen auf einem ganz anderen Felde als dem der ästhetischen Begriffseinteilung und der poetischen Technik. Der Roman, wie sein Name schon besagt, im Schoß der romanischen Völker entsprossen, bekundet die eigentümliche Art, in welcher der literarische Trieb dieser Völker sich ihres eigenen Lebens und der Ideen desselben bemächtigt hat. Er ist nicht wie das Epos ein Bild der Vergangenheit und großer Gestalten, sondern er spiegelt die eigene Zeit eines Volkes und dessen geistiges, in bestimmten gesellschaftlichen Formen sich ausprägendes Leben wieder. Oder, um es kurz und klar zu sagen: Der Roman ist wie das Epos ein Weltbild, aber er betrachtet als seine Welt vor allem das gesellschaftliche Leben.

Diese Definition des Romans entstammt den Tatsachen. Das Epos blüht in Gestalt der Heldensage, ehe das Leben eines Volkes jene Höhe der sozialen Entwickelung erreicht hat, für die wir das Wort Gesellschaft nun einmal geprägt haben. Gesellschaft ist das gesellige Leben verschiedenartiger Elemente auf einer gleichen Grundlage und unter der Herrschaft gleicher Sittengesetze. Dadurch unterscheidet sie sich von Stand und Kaste, die einesteils nur gleichartige Elemente in sich dulden und deren Sittengesetze anderenteils nur eben wieder diesen bestimmten Stand oder Kaste berühren. Erst aus solchen gesellschaftlichen Verhältnissen einer Epoche entwickelt sich der Roman und es ist darum kein Zufall, daß diejenigen Völker, bei denen die Formen des gesellschaftlichen Lebens am reichsten und eigenartigsten zum Ausdruck kommen, auf dem Gebiete des Romans ebenso maßgebend und bestimmend geworden sind, wie auf dem der Sitte und Mode. Und wie es in dem Charakter der Gesellschaft liegt, daß sie auch über die nationalen Schranken des Volkslebens hinaus sich ausdehnt und ihre Gesetze gibt, so ist auch der Roman fast schon in seinem Ursprunge ein internationales Gewächs, ganz anders als das hart und zäh auf heimischem Boden und am nationalen Brauch haftende Epos.

* * *

Die Entwickelung des gesellschaftlichen Lebens im Mittelalter gipfelt in der Ausbildung des Rittertums, das sich auch der literarischen Interessen bemächtigt und wiederum sein Wesen und seine Eigenart gerade in der Literatur zum Ausdruck bringt, am vollendetsten in der Form des Romans. Denn nichts anderes als Romane sind die in unseren Literaturgeschichten als „höfische Epen" aufgeführten Werke eines Hartmann v. d. Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. In ihnen spiegelt sich das Gesellschaftsleben ihrer Zeit, seine Sitten, Anschauungen und Ideale in bewundernswürdiger und zum Teil künstlerisch vollendeter Weise wieder. Vor allem bezeichnend für den Höhegrad einer Gesellschaft bleibt immer die Stellung, welche das weibliche Geschlecht in ihr einnimmt; indem das Rittertum die Frau in Anlehnung an den Marienkult zu dem Gegenstande männlicher Verehrung, Sehnsucht und Hingebung erhebt, führt es das erotische Element in seine Sitten wie in seine Dichtung ein; es bilden sich gleichsam ideale Typen des männlichen und weiblichen Wesens, denen der Roman ihre literarische Verkörperung gibt. Drei Liebes-

paare leiten bezeichnenderweise diese höchste Blüte romantischer Poesie im deutschen Mittelalter ein; sie kommen über den Rhein und werden „in Deutschland wie Heilige begrüßt“: Flore und Blancheflur, Tristan und Isolde, Äneas und Dido. Aus Nordfrankreich, der Heimatstätte des Rittertumes, strömt danach der ganze bunte Reigen der sogenannten Artusromane und ihrer Gestalten den sinnenden deutschen Dichteraugen zu; die „Erec“ und „Iwein“ Hartmanns v. d. Aue, „Parzival“ Wolframs von Eschenbach und „Tristan und Isolde“ Gottfrieds von Straßburg und die zahllosen Werke ihrer Nachahmer beruhen auf diesen französischen Vorbildern und nur in der Art ihrer Verarbeitung prägt sich das eigentümlich deutsche Temperament mit seiner Neigung für innerliches Gemütsleben und religiöse Erhebung aus.

Die Blüte dieses mittelalterlichen Romanes umfaßt das 12. und den Beginn des 13. Jahrhunderts — es ist auch die Blüte der ritterlichen Gesellschaft. Der Roman stolziert im aristokratischen Versgewande einher, aber schon im 13. Jahrhundert begegnen wir einer prosaischen Bearbeitung des gleichfalls aus dem Artusromane stammenden Lanzelotstoffes. Mit der Auflösung der höfischen Formen des Rittertumes vollzieht sich auch die Sprengung seiner literarischen Kunstform. Mächtig kommt das Bürgertum empor, aber es ist noch nicht wie Mönchtum und Rittertum der Träger der geistigen Bildung seiner Zeit; eingeschlossen und eingeengt in seinen korporativen Standeszellen entfaltet es sich wohl zu reichem volkstümlichen Leben, bleibt aber überwuchert vom Privilegien- und Kastengeist. Ihm gewährt die erzählende Literatur nur den Reiz der Unterhaltung; die prosaische Form tritt an Stelle der poetischen, die Ausmalung eines gesellschaftlichen und sozialen Sittenlebens verschwindet ebenso wie der „höfische“ Ton, die Kunst der Konversation, und der derbe, schlichte Stil, der alle Umschweife vermeidet, deckt sich mit dem derben, nüchternen Geiste des Bürgertumes. Den Erzählungen fehlt jeder gesellschaftliche Charakter, den noch Boccaccio und Chaucer ihren Novellen zu geben vermochten. Mit Recht hat man daher den zahlreichen, zum größten Teil fremdländische Stoffe behandelnden Erzeugnissen dieser mittelalterlichen Prosa nur den allgemeinen Namen „Volksbücher“ gegeben. Alexander der Große, Salomon und Markolf, Griseldis, Guiscardo und Ghismonda, Fortunatus usw. sind die Helden dieser volkstümlichen Literatur.

Das Zeitalter der Reformation durchdringt dann die

emporgekommene bürgerliche Welt mit neuen Ideen und macht sie fortan zum Träger der geistigen Bewegung. Im Bürgertume entwickelt sich langsam ein Stand, der die volkstümliche Richtung zurückdrängt, ihr gegenüber aber einen gewissen internationalen Charakter besitzt: das Gelehrtentum, das zunächst der Humanismus so bedeutsam verkörpert. Es ist charakteristisch, daß das beste Volksbuch, welches diese Epoche erzeugt, eine ausgesprochene Tendenz gegen das Gelehrtentum enthält, indem es den kühnen, alles wissenwollenden Doktor Faustus der Hölle und ihren gräßlichen Strafen überantwortet. Im Reformationszeitalter bewahrt dies Gelehrtentum noch die Verbindung mit dem Volksgeiste, zu dessen Führer es sich aufschwingt. Die treuherzige Gestalt des Hans Sachs ist ein lebendiges Zeugnis, wie das Bürgertum die Welt des Wissens und der Erkenntnis poetisch sich nahe zu bringen sucht, und in dem Bürger von Kolmar, Jörg Wickram, sucht der deutsche Roman sich sogar unabhängig von äußeren Einflüssen auf eigene Füße zu stellen. In Wickrams Romanen „Goldfaden", „Gabriotto und Reinhard" (1550—56) werden die Standesunterschiede der Liebenden bereits glücklich überwunden und mehr noch als in diesen Büchern im „Knabenspiegel" und der Geschichte von den „guten und bösen Nachbaren" der ganze Anschauungs- und Lebenskreis des deutsch-evangelischen Bürgertumes geschildert. Den kernigsten literarischen Ausdruck findet dieser humanistische Protestantismus jedoch in Johann Fischart (1545—1591); hier erhebt er sich zu einer grotesken, humoristisch-satirischen Auffassung des gesamten derzeitigen Sittenlebens. Auch Fischarts „Gargantua und Pantagruel" ist freilich eine wenn auch durchaus eigenartige Bearbeitung des französischen Originals Rabelais und der Dichter verfuhr nicht anders als Hartmann v. d. Aue oder Wolfram von Eschenbach, da er den fremden Stoff mit seinem Geiste und dem Leben seiner Zeit erfüllte.

Mit dem Humanismus hatte das Bürgertum die Bahn für eine freie, von dem Mönchtume und seinen theologischen Voraussetzungen unabhängige Bildung gewonnen. Aber die Entwickelung der geschichtlichen Dinge verhinderte noch auf lange Zeit hinaus, daß es auf der Grundlage dieser Bildung sich zu einer freien demokratischen Gesellschaft organisierte. Aus den Klostermauern war der wissenschaftliche Geist herausgetreten, dafür verzopfte er sich nur allzubald in dem Gelehrtenmuseum, das seine polyhistorischen Künste in zünftlerischer Weise für sich

betrieb. Der 30jährige Krieg machte obenein die Schicksale des deutschen Volkes und Bürgertumes abhängig von dem üppig aufstrebenden Potentatentume reichsfürstlicher Häupter, die sich ihrerseits ehrfurchtsvoll vor dem Hofe zu Versailles neigten und französischen Ton und Geschmack kultivierten, soweit es ihre deutsche Schwerfälligkeit erlaubte. Von den Neigungen dieser Gelehrtenkaste einerseits und dieses höfischen Lebens andererseits wird fast das gesamte literarische Leben dieser unseligen Epoche bestimmt. In dem vielbändigen Helden „Amadis" aus Frankreich, dessen Abenteuer mit Zauberern und Drachen bis in das 18. Jahrhundert hinein gelesen werden, erwacht der alte höfische Ritterroman zu neuem Leben. Die französische Galanterie feiert ihre Triumphe in den natürlich nach französischen Modellen verfertigten Schäferromanen eines Philipp von Zesen („die adriatische Rosamunde" 1645). Der Gelehrtenroman, wie ihn Buchholtz („des christlich deutschen Großfürsten Herkules und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte" 1660), Ziegler („Asiatische Banise" 1688), Caspar von Lohenstein („Arminius und Thußnelda" 1689) produzieren, verarbeitet Geschichte, Fabel, Ethnographie und die alten Ritterromanmotive mit theologisch-moralischen Exkursen zu ungeheuerlichen Geschichtsklitterungen. Vielfach vermischen sich dabei die beiden Kategorien des *Höfischen* und des *Gelehrten*, wie nicht anders zu erwarten, da sie auf dasselbe Lesepublikum rechnen; es wird nach französischem Vorbilde Modesache, zeitgenössische Persönlichkeiten in die Maske irgendeines römischen oder orientalischen Fürsten zu stecken. Alles in allem eine Produktion, in der nur der Geist einer bestimmten Kaste spukt, die abseits von dem wirklichen Leben des Volkes steht, sich aber für die gesellschaftlich bedeutsamste ihres Zeitalters hält. Allein ganz zu unterdrücken vermag sie auch die volkstümliche, *bürgerliche* Richtung nicht, die eine andere aus dem Auslande strömende Welle auf das glücklichste fördert. In Spanien hat der alte Ritterroman mit Cervantes „Don Quixote" eine realistische Gegenbewegung hervorgerufen: den Abenteurer- und Schelmenroman, der nun in Deutschland Nachahmung bei wirklichen Talenten findet. Die farbenreichen, trotz des in ihnen waltenden Humors ernsten Bilder deutschen Lebens im „Simplicius Simplicissimus" (1668) und der Landstörtzerin „Kourage" von Grimmelshausen und der satirische „Schelmuffsky" von Christian Reuter (1696) verleihen dieser romanreichen Epoche ihre literarische Bedeutung.

Das 18. Jahrhundert brachte in den sozialen wie in den literarischen Verhältnissen eine große Umwandlung hervor. Es ist, nach seinem Stimmungsgehalt beurteilt, das Jahrhundert der Sehnsucht. Alles drängt aus seinen Kreisen heraus, ohne sie verlassen zu können; neue Gedanken und neue Verhältnisse beschäftigen den Geist der Menschen. Auf dem Gebiete des Romanes eröffnet ein Buch wie der englische „Robinson Krusoe" von Defoe (1719) dies Jahrhundert; es entfesselt nicht bloß den Drang in die Ferne, sondern es lenkt den Sinn auch auf die Probleme sozialer und staatlicher Kultur. Die „Insel Felsenburg" von Johann Gottfried Schnabel (1731—43) ist der deutsche vielgelesene Reiseroman, der zum erstenmal den unglücklich Leidenden Europas ein idyllisch-paradiesisches Leben eröffnet. Die Romane der englischen Moralisten und Humoristen mit ihrer starken Auslösung des Empfindungslebens wirken bestimmend auf die deutsche Gemütswelt ein. Eine Übersicht über den Roman des 18. Jahrhunderts ist auch in kurzen Zügen hier nicht möglich. Nur ein charakteristisches Moment sei hervorgehoben. Gleichzeitig vollzieht sich nämlich ein wichtiger Umschwung in den deutschen gesellschaftlichen und literarischen Verhältnissen; sowohl der gelehrte Zopf wie der galante Ton werden ihrer Herrschaft entsetzt. Die Literatur ist nicht mehr Sache der Gelehrten und der Höfe; sie stellt sich auf eine neue soziale Basis. Der Dichter des „Messias" ist der erste Poet, der sein Leben und seine Laufbahn abhängig macht von dem Ertrage und Erfolge seiner dichterischen Werke und damit allen seinen Brüdern in Apoll das nachzuahmende Beispiel gibt. Wie Klopstock ein neues Evangelium der Poesie verkündet, so schafft er gleichzeitig den neuen Stand der L i t e r a t e n , jenen Stand, dessen Aufgabe es zunächst ist, in Opposition gegen den Kastengeist des Gelehrtentumes und die soziale Macht der höfischen Mode innerhalb der Nation die Geister aus allen Ständen zu einer freien Vereinigung der Bildung und Aufklärung zu sammeln und gleichzeitig mit dem literarischen auch das gesellschaftliche Leben zu reformieren. Die deutsche Gesellschaft wird fortan wesentlich durch ihre literarischen Neigungen bestimmt und der deutsche Roman trägt daher mit Vorliebe einen literarischen Charakter, den man in den Werken Goethes, Wielands, Klingers und Nicolais in gleicher Weise spüren kann. Eine solche Ausbildung literarischer Gemeinden und Interessen in den verschiedensten Schichten deutschen Volkslebens war freilich nur ein mangelhafter Ersatz für eine auf

einer sozialen Umgestaltung der alten Verhältnisse beruhende Organisation; hier aber gerät unser Überblick über die Entwickelung des Romanes von seinen Ursprüngen bis zur Wende des 18. Jahrhunderts auf Fragen, die uns nicht weiter beschäftigen können. Die innige Verbindung des Romanes mit dem gesellschaftlichen Leben eines Volkes wird indessen nicht mehr zu leugnen sein; wir gestehen offen, daß, wenn wir eine Geschichte der modernen Gesellschaft besäßen, das eigentümliche Verhältnis, das zwischen Roman und Gesellschaftsleben besteht, viel leichter und klarer in allen Einzelheiten darzulegen wäre.

* * *

Der Charakter des deutschen Romanes, im Mittelalter einst ausgesprochen aristokratisch, hat dem Zuge des geistigen Lebens folgend, in immer stärkerem Grade eine demokratische Richtung eingeschlagen. Er warf die alte glänzende Versrüstung von sich ab, verließ Hof und Burg und wandelte im schlichten Prosagewande in die Stadt, um dort ein Gast des Hauses und ein Freund aller zu werden. In demselben Maße wie die Kluft der Stände ausgefüllt wurde, die Geburts- und Interessengruppen einander näher traten, kam er in der Literatur empor. Verwundert wie ein Großvater auf das Gebaren eines erwachsenen Enkelkindes schaute das alte Epos in seiner Grandezza auf den neuen geschäftigen, vielgewandten Geist, der mit seinen Augen in alle Fächer und Schubladen der menschlichen Gesellschaft und des menschlichen Herzens sah, überall entdeckte, was die Seelen erfreuen oder erschüttern konnte, und dem jedes Mittel sich fand, zu verkünden, was er entdeckt hatte. Dem Epos erging es wie jenem Greise in der griechischen Mythologie: ihm war Unsterblichkeit, aber nicht die zweite, ebenso notwendige Gabe der ewigen Jugend beschieden, und während es in seinem alten Ruhme verkümmerte, war für Roman und Novelle jene neue Zeitbewegung das Bad, welches sie verjüngte.

Die ungemeine, innere Beweglichkeit und die Leichtigkeit, sich den verschiedensten Denk- und Anschauungsarten anzupassen, hat die Beliebtheit des Romanes veranlaßt. Er diente jeder Leidenschaft und jedem Gedanken, er belohnte die Guten und bestrafte die Bösen, er lachte mit den Fröhlichen und weinte mit den Traurigen. Die verwickeltsten Formen des Lebens fing er in seinem Spiegelbilde auf und den einfachsten gab er

zugleich den innerlichsten Ausdruck. Diese Beweglichkeit förderte auch seine ästhetische Entwickelung; er wurde das Instrument, auf welchem ein Dichter alles zu sagen und auszudrücken vermochte, was ihn bewegte. Ein solches Instrument bot freilich eine Gefahr: es verleitete dazu, Empfindungen und Gedanken kundzugeben, denen ein künstlerischer Zweck nicht innewohnt und die sogar demselben entgegenwirken. Alljährlich brachte und bringt auch heute der literarische Markt hunderte von solchen Romanerscheinungen, die mit der Kunst des Romanes durchaus nichts zu tun haben. Daraus nun etwas wider den Roman zu folgern zugunsten einer anderen Dichtungsart, etwa des Epos selbst, wäre ebenso gerecht, wie wenn man das Klavier auf Kosten griechischer Saiteninstrumente herabsetzen wollte, nur weil jenes heutzutage von so vielen Stümpern bearbeitet wird, während diese den Gedanken an künstlerische Leistungen in uns hervorrufen. Eine rein ästhetische Betrachtung des deutschen Romanes würde sich nun auf die dichterisch und künstlerisch wertvollen Romanschöpfungen zu beschränken haben, sie würde in deren Schönheiten einzudringen, Wesen und Gesetz des Romanes an ihnen zu erörtern suchen und zweifellos die fruchtbarste Belehrung bieten, nebenbei auch die angenehmste Aufgabe sein. Wer aber die Entwickelung des modernen, deutschen Romanes schildert, darf auch an Erscheinungen nicht vorübergehen, denen er an sich keine ästhetische Bedeutung zuschreibt, ja die er vielleicht geradezu als wertlos bezeichnet, wenn man allein sein ästhetisches Gewissen fragen würde. Das ist der eine Grund, warum hier in den folgenden Blättern Romane genannt und aufgeführt werden, die längst im Staube der Bibliotheken vergessen und vergilbt sind. Der zweite Grund ist jedoch noch wichtiger, und er war nicht der reizloseste, welcher dieser Darstellung als Aufgabe vorschwebte.

Jeder Dichter, das Genie wie das dürftigste Talent, ist ein Sohn seiner Zeit, von ihr abhängig und durch sie bestimmt, in seiner Naturanlage vielleicht ebenso wie in seiner geistigen Entwickelung. Dem großen Strom ihrer Empfindungen, Gedanken und Stimmungen kann er sich nicht entziehen, ja er soll sich sogar denselben nicht entziehen, weil er für Mitlebende schafft, nicht für Nachgeborene. Nur ein Philosoph wie Marquis Posa will ein Bürger derer sein, die da kommen werden, der Dichter will Teilnahme und Anerkennung derer erwerben, die seine Zeitgenossen sind. Den Romandichter verweist seine Kunst am dringendsten auf die idealen Bedürfnisse seiner Zeit

und ihres sozialen Lebens. Er steht auf der Warte und schaut über Land und Meer hinaus: da flutet es an ihm vorüber mit tausend Wogen, in den wunderlichsten und seltsamsten Erscheinungen, jetzt vom Sonnenlicht erhellt, nun vom Dunkel beschattet, eine verworrene Masse mit tausend Fragen und Rätseln. Diese Masse enthält seine Stoffe, seine Ideen, seine Tendenzen und seine Charaktere. Alle die Dinge, die anderen wie das flüssige Element des Wassers durch die Hände rinnen, empfangen von ihm Form und Gestalt, aber was er auch immer gestaltet, in seinem Inhalt ist es nichts anderes als die Anregung, die ihm das zeitliche Leben bot, und sobald es aus seiner formenden Kraft wieder hervorgegangen, wird es von neuem zu einer Anregung der Zeit. Der Romandichter wirkt nicht bloß durch sein formales Können, durch die Meisterschaft des Stils, die feine Beobachtung ästhetischer Gesetze, er wirkt vor allem durch den geistigen Inhalt seines Werkes, durch den Charakter des Stoffes und durch das Temperament, welches diesen Stoff bis in seine feinsten Poren durchdringt. Man darf freilich nicht einseitig unter Stoff das Gewebe der Handlung begreifen, die Maschinerie des Romanes, vielmehr sind in dem Stoff die Charaktere die Hauptsache, nur daß sie zum Unterschied von dem Drama enger mit der Natur und Eigenart der bestimmten Sphäre verknüpft sind, die zu schildern der Roman als seine Aufgabe betrachtet. Und alles dies: Stoffsphäre, Charaktere, Tendenzen, sie entspringen aus dem eigentümlichen Leben einer Zeit wie der Dichter selbst, der sich ihrer bemächtigt, und sie werden gleichsam zu Fäden, welche die Entwickelung des Romanes durchlaufen. In demselben Maße aber werden sie auch zu charakteristischen Äußerungen des geistigen Lebens überhaupt, sie bilden zu dem geschichtlichen Wirken einer Nation eine Psychologie der Stimmungen und Gedanken.

Diesem letzteren Gesichtspunkte wird nun unsere Darstellung gerecht zu werden suchen, so viel wie sie es vermag. Nach Möglichkeit wird das eigentümliche Verhältnis, welches zwischen Roman und Zeit oder Gesellschaft besteht, erörtert werden. Um nur auf einiges hier hinzuweisen: wie poetische Roman-Stoffe und -Motive auftreten und behandelt werden, bis sie, abgenutzt und verbraucht, in Vergessenheit geraten, ist keine Sache des Zufalls; der Geist der Zeit beschwört herauf, was eine lebendige Wurzel in seinen Empfindungen trägt, und er vernichtet es wieder, sobald diese Wurzel abgestorben ist. In seinen Stoffen hat der moderne Roman bei uns Deutschen

mählich eine Sphäre der Wirklichkeit nach der anderen in seinen Bereich gezogen. Wie ein Eroberer ging er aus, nichts anderes war ihm zunächst eigen als die Kraft der Phantasie, die ihren blendenden Schein auf das weite Gebiet der Wirklichkeit warf, ohne sich dessen bemächtigen zu können. Sein Reich war nicht von dieser Welt; nur in der Kunst und Poesie fühlte er sich heimisch. Langsam betrat er die Erde, zuerst mit ungewissem, zögerndem Schritte, ehe er erkannte, daß was auf ihr blüht, gedeiht und untergeht, den Inhalt seines Schaffens ausmachen müsse. Zu der Phantasie gesellte sich die Beobachtung, aus einem Erfinder wurde der Romandichter zugleich ein Finder. Er entdeckte die Eigenarten der Stände und Berufsklassen; die Vorurteile der Gesellschaftsschichten, die Bedingungen des täglichen Daseins, und die Veränderungen, welche die Zeit in allen diesen sozialen oder politischen Verhältnissen schuf, traten auch im Romane hervor, der sich nun in die Breite entwickelte, immer neue Arten und Abarten erzeugte. Ein Anhänger Darwins würde sagen, er differenzierte sich; in demselben Maße aber, wie er sich differenzierte, wuchs bei ihm auch die Bedeutung seines Stoffgebietes, dessen eigentümlicher Charakter immer schärfer und genauer geschildert wurde. Es fanden sich schließlich die Schlagworte: „Milieu" (Umwelt) und „Heimatkunst"; was die Geschichte und die Naturwissenschaften im großen gelehrt hatten: die Bedingtheit menschlicher Entwickelung durch die physische Welt, wurde im Romane gleichsam auf den besonderen Fall übertragen und an ihm nachgewiesen.

Dieselbe schärfere Teilung und Ausbildung, wie sie an den Romanstoffen sich vollzog, wurde auch den Charakteren zuteil. Die ersten modernen deutschen Romane sind um die sozialen Verhältnisse ihrer Helden sehr unbekümmert. Die Helden leben und lieben in den Tag hinein; sie haben so viel innere oder äußere Erlebnisse, zeigen so viele schöne Gedanken und Empfindungen, haben so viele Abenteuer zu bestehen, daß die Frage, wovon und wie sie leben, kaum gestreift wird. Sie sind echte Dichterkinder, in denen ihr geistiger Vater allein dichtet und denkt und die an der Welt nur die Ideale interessieren, welche die Menschheit sich geschaffen hat. Außer der Liebe sind es zunächst nur Poesie und Kunst, die den Romanhelden interessant machen. Der Typus des Liebhabers, welcher eine Liebe nach der anderen überwindet, ist dem deutschen Romane von Anfang an sympathisch gewesen und mit ungewöhnlicher Zähigkeit hält er an ihm auch in unseren Tagen

noch fest. Daraus zu schließen, daß wir Deutsche in der Schilderung von Liebesverhältnissen das Wesen des Romanes sehen, möchte mehr als voreilig sein. Viel richtiger wäre der gegenteilige Schluß, daß die Liebe nicht allein die Seele des Romanhelden auszufüllen vermag, und dieser Gedanke ist mit dem stärker gewordenen Wirklichkeitssinne immer mehr und gewiß mit Recht als entscheidend von dem Romandichter vertreten worden. Etwas zu wollen und zu wagen ist Lebenstrieb dem deutschen Gemüte, und so sind in unseren besten Romanen die Helden Wollende und Wagende. Der Inhalt ihres Lebensideales verändert sich nach den Gedanken und Stimmungen des Dichters selbst; wie dieser aber aus dem Reiche der Träume, so sind auch seine Helden mählich in die Arena der Wirklichkeit herabgestiegen, haben sie sich immer lebhafter in der Beschränktheit und Gebundenheit einer bestimmten sozialen Sphäre gefühlt, in der sich zu bescheiden oder gegen die anzukämpfen ihr Schicksal ausmacht. Nicht bedeutungslos ist es ferner, wie im Romane die Vertreter der Stände sich im allgemeinen Interesse der Zeit abwechseln, wie bald dieser, bald jener Stand die Herrschaft der Lesewelt erringt und nach der bürgerlichen Welt der Bildung auch die der proletarischen Not und Unbildung durchdringt; ja nicht bloß auf die Stände selbst, auf die beiden Geschlechter erstreckt sich dieser Wechsel, so daß man von männlichen und weiblichen Romanperioden sprechen kann.

Die Typen des Romanes aber, wie sie sich im Laufe der Jahre verändern und umgestalten, sind charakteristisch für das gesellschaftliche und soziale Leben einer Zeit, nicht bloß für die Individualität ihrer Autoren; sie sind Reflexbilder aller Stimmungen und Verstimmungen, jeden gesunden und jeden kranken Stoffes, der sich in den Anschauungen einer Generation erzeugt und abgelagert hat. Sie sind Gradmesser für die ethische Wärme und die natürliche Kraft dieser Generation. Wer die Romanhelden von Werthers Tagen bis auf unsere Gegenwart, in Reihe und Glied aufgestellt wie eine Armee übersieht und mustert, erkennt bald, daß wir Deutsche männlicher, fester und gesunder geworden sind. Wir haben gelernt, die Aufwallungen des Gemütes, eine leicht entfesselte Empfindsamkeit zu beherrschen und ihren Ausdruck zu dämpfen, unsere Willenskraft ist energischer, dauerhafter und beständiger geworden, unsere ethischen Grundsätze haben sich vertieft. Der jugendliche zügellose Schwung der Phantasie, der glückliche Rausch in Schmerz und Entzücken, der weltenüberfliegende Enthusiasmus, alles

das ist uns zum großen Teil verlorengegangen, wir haben andere Eigenschaften für sie eingetauscht, welche der Phantasie bestimmte Ziele und Aufgaben gesetzt, sie mit dem edelsten Gehalte der Wirklichkeit gesättigt haben.

Diese Bemerkungen führten vielleicht weiter als sie sollten. Zwischen dem ästhetischen Gebiete des Romanes und den Geschehnissen der Wirklichkeit bleibt ja immer eine gewisse Kluft, denn niemals ist der Roman Wirklichkeit oder auch nur die vollkommene Photographie derselben. Was er zu gewähren vermag, sind nur Spiegelbilder der Wirklichkeit im Medium der dichterischen Individualität und was zwischen diesen und der Welt der Geschichte besteht, ist nur eine Analogie der Entwickelung, die indessen sicherlich auf einem gemeinsamen Grunde beruht. Immerhin müssen wir eingedenk bleiben, daß der Roman eine Dichtung ist und daß für die Dichtung die ästhetischen Gesichtspunkte die ersten und letzten sind. Auch unsere Betrachtung möchte zugleich für manches vergessene bedeutende Werk das ästhetische Interesse wieder wecken, und hofft gerade dadurch das Verständnis desselben zu erleichtern, wenn sie sein Verhältnis zu den geistigen Anschauungen seiner Zeit in das rechte Licht stellt.

In dieser ästhetischen Entwickelung des deutschen Romanes findet sich nun stärker als in anderen Dichtungsarten eine gewisse Eigentümlichkeit ausgebildet, die dem Romane in den Augen des Chauvinismus nicht zum Vorteile dienen wird: er steht unter der Einwirkung fremdnationaler Einflüsse. Es hängt das mit seiner gesellschaftlichen Natur zusammen, er hat damit aber auch einen internationalen Beruf gewonnen, wenn sich durch ihn wie durch einen gemeinsamen Hausfreund die Völker in ihren nationalen Sitten und Lebensanschauungen kennen lernen. So haben auch fremde Muster den deutschen Romandichter so gut wie Romanschreiber oft genug entscheidend beeinflußt, und wie man nicht eine Geschichte des deutschen Dramas schreiben kann, ohne Shakespeares zu gedenken, so läßt sich auch nicht vom deutschen Romane erzählen, ohne etwa Walter Scott, Dickens und andere Meister zu erwähnen. Ja, es sind sogar nicht einmal immer die ausländischen Meister, welche die breiteste Spur in unserer belletristischen Literatur hinterlassen haben, es sind auch die Sensationshelden der Mode, denen man in Deutschland so gut nachgeeifert und nachgeschrieben hat wie in anderen Ländern. Allein auch das muß unserem Romane nachgesagt werden: so bereitwillig er fremde

Bahnen einschlug, fremde Motive noch einmal ausnutzte, fremde Ideen zu den seinigen machte, was der deutschen Natur widerstrebte, ist von ihr rasch genug wieder abgestoßen worden, und für das, was sie an fremdem Gute wirklich gewann, wird sie sich nur dankbar erweisen können. Das Beste von allem war vielleicht die Form des Romanes selbst, die in der deutschen Ursprünglichkeit nur mit einem gewissen Ungeschicke gehandhabt wurde; auch hierin haben wir wie im Drama zwischen der französischen und der englischen Technik die Mitte zu wahren gesucht. Mit der Form kamen zugleich die Ideen über den Rhein und den Kanal zu uns und wohl läßt sich die Behauptung begründen, daß keine Gattung der Poesie in dem Maße die großen geistigen Strömungen in sich aufgenommen, welche durch die moderne Kultur gehen, wie der Roman. Man kann ihn geradezu einen Pionier der Kultur nennen; er ist eine von den unermüdlichen Mächten, die daran arbeiten, die Sperren und Dämme nationaler Vorurteile niederzureißen, Licht und Freundschaft in die Herzen der Völker zu tragen, sie in gemeinsamen Gedanken zu dem großen Werke der Humanität zu verbinden, für das doch in letzter Reihe allein die Nationen in die Welt gekommen sind. Die schöne Stunde, in der wir uns in die poetische Schöpfung eines fremden Dichters vertiefen, bringt uns auch seinem Volke nahe, und um so näher, wenn wir hier seine Helden selbst in lebendiger Tüchtigkeit ringen und sich mühen sehen. Das Los gemeiner Menschlichkeit ist überall gleich; wer es in reinen und getreuen Zügen schildert, bewegt heutzutage die Herzen der gesamten Kulturwelt. Die Menschheit lauscht seinen Worten.

Erster Abschnitt

Der klassische und der romantische Roman

Wenn der Romandichter das Bild seiner Zeit in seinen Werken wiedergibt, so kann die geschichtliche Betrachtung den Roman der Vergangenheit nicht ohne einen Blick auf die realen Verhältnisse und die Richtung des geistigen Lebens jener Vergangenheit verstehen und würdigen. Der moderne deutsche Roman hat seine Grundlagen in dem sogenannten klassischen Roman, nicht darum klassisch zu nennen, weil er schon den letzten Höhepunkt der Romandichtung darstellt, sondern weil diese literarische Kanonisation seinen Schöpfern zuerteilt worden ist. Vor allem ist es Goethe, an den wir zu denken haben, wenn wir von dem klassischen Romane sprechen. Goethes Geist war so reich, daß er ein Jahrhundert in sich zusammenfaßte und ein anderes voraussah. Er ist unser Zeitgenosse und wird noch der Zeitgenosse später Geschlechter sein. Wenn wir uns in ihn versenken, vergessen wir ganz, wie sehr die Geschichte seitdem das Angesicht der Erde und unseres eigenen Vaterlandes verändert hat, wieviel uns selbst zu eigen geworden ist, was seine Dichteraugen noch nicht sahen und woran sein Geist noch keinen Anteil hatte.

Dennoch ist es zur richtigen Würdigung des Romans, nicht bloß des Goetheschen, zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts gut und notwendig, den Unterschied und den Gegensatz jener abgelaufenen Epoche zu unserem modernen Zeitalter hervorzukehren. Er ist so groß wie vielleicht nie der Unterschied zwischen zwei Jahrhunderten in ihrem Beginn gewesen ist. Die Helden der Freiheitskriege stehen in politischer, nationaler und wirtschaftlich-technischer Hinsicht dem Bürger des 30jährigen Krieges näher, als wir mit unserem Staatsleben,

unseren Eisenbahnen, technischen Erfindungen und Zeitungen ihnen selbst. Unsere Schulkinder empfangen mit dem ersten Unterricht Anschauungen und Begriffe, welche den Gebildeten damals, wenn überhaupt, so nur als Traum vorschwebten. Staat und Gesellschaft sind verändert worden, die ökonomischen Verhältnisse haben durch den ungeheuren Aufschwung der Technik eine eigenartige Entwickelung erfahren und ein kräftig gewordenes Nationalbewußtsein gründet sich auf reale, politische Institutionen, nach welchen damals nur die subjektive Sehnsucht vorhanden war. Es gab kein großes, mächtiges Deutschland, ja nicht einmal einen geographischen Begriff für dieses Wort. Deutschland war das märchenhafte Land, das sich erstreckte, „soweit die deutsche Zunge klingt und Gott im Himmel Lieder singt“. Es hatte keine Verfassung, es war ein Raritätenkabinett von Verfassungen. Es war kein Staat, sondern eine Staatenbündelei, in welcher es einen Kaiser, Könige, Reichsfürsten, Reichsgrafen usw. im bunten Durcheinander gegeben hatte. Kein politisches Band hielt die Bürger dieser Staaten und Stäätlein inniger zusammen. Seitdem der große Preußenkönig die Augen geschlossen hatte und das preußische Schwert auf faulenden Lorbeeren ruhte, war auch die Teilnahme für deutsche Angelegenheiten selbst in den Schichten der Gebildeten erloschen. Von den Händeln der Welt waren es nur die Ereignisse in Frankreich, die Staunen und Aufsehen in der deutschen Kleinstädterei erregten. Die Revolution von 1789 hatte erst Enthusiasmus, dann Enttäuschung und Abscheu hervorgerufen, nun aber kam die dämonische Gestalt Napoleons I. Diese Erscheinung war so außerordentlich, wuchs so über den Alltag hinaus, daß sie, wie sich literarisch feststellen läßt, das deutsche Gemüt damals mehr beschäftigt hat als seine eigenen Unglücks- und Freiheitskriege. In romantischer Weise verknüpfte man später die politische Gestalt des französischen Eroberers mit der pietistischen Idee des Antichrists und gründete aus diesem Gedanken heraus die „heilige Allianz“. Die Freudenfeuer zur Erinnerung an die Schlacht von Leipzig erloschen vielfach wenige Jahre nach der ruhmreichen Völkerschlacht, das Andenken Napoleons blieb. Die christliche und patriotische Romantik hatte ihn im zähneknirschenden Haß mit Kleist den „Höllensohn“ genannt, die atheistische Romantik (Heine) bewunderte und vergötterte ihn als Titanen.

Dürr, pedantisch und schwerfällig war das gesellschaftliche Leben dieser doch in geistiger Hinsicht so Großes schaffenden

Zeit. Es gab keine Metropole, deren geistige Schwingungen erregend und belebend sich bis in den kleinsten Winkel deutscher Erde fortpflanzen konnten; der politischen Dezentralisation entsprach auch die gesellschaftliche. Geistreiche Zirkel und ästhetische Tees von ausgesprochen literarischem oder künstlerischem Charakter in einigen größeren Städten, so in Berlin, Weimar, Dresden und Heidelberg — das war alles. Die Stände standen einander schroff und hochmütig gegenüber, der Adel allen Volkskreisen, der Offizier dem Gelehrten, der Gelehrte dem Bürger. Wenn Goethes Wilhelm Meister in dem edelsten Freundschaftsverhältnis zu den adligen Personen des Romanes steht, so eilt die Anschauung des Dichters von der Ebenbürtigkeit des Geistes den gesellschaftlichen Begriffen seiner Zeit weit voraus. Das bürgerliche Genie in Schiller und Goethe mußte sich zu dem Wörtchen „von" bequemen, um in Weimar von der regierenden Herzogin Luise als ihrer Hofgesellschaft würdig betrachtet zu werden. Was die ästhetischen Zirkel betrieben, war der Extrakt, die Blüte der Kulturarbeit eines ganzen Jahrhunderts, trotzdem erschien es dem Ausländer als ein undurchdringlicher Nebel von Poesie, Mystik und Philosophie. Madame de Staël, dieser weibliche Tacitus des romantischen Deutschland, klagte in ihrem Buche „De l'Allemagne" bitter, daß die Deutschen nicht zu plaudern verständen. In der Tat ist in den künstlerisch am höchsten stehenden Romanen jener Zeit der Tiefsinn Wortführer und der Dialog läßt, bei dem Durchschnitt, auch wo er sich in der Turnüre des französischen Stils bewegt, nur allzusehr den anmutigen Reiz eines reich entwickelten Gesellschaftslebens vermissen.

War man in den literarischen Klubs geistreich, so zeigte man sich in der bürgerlichen Gesellschaft pedantisch. Der Bürgerstand war eine Kaste für sich, eingepfercht in die Beschränktheit des kleinstädtischen Lebens, in welcher der kräftige Gemeinsinn des Mittelalters schon längst erstorben war. Tüchtiger, biederer Sinn fand sich auch hier und ein patriarchalischer Geist erfüllte das Familienleben. Aber beides verkümmerte und versauerte doch vielfach. Die Möglichkeit, durch Reisen seine Anschauungen zu erweitern, war dem Bürger bei der Schwierigkeit der Verkehrsverhältnisse sehr beschränkt; die Reichspostkutsche der Herren von Thurn und Taxis erwies sich als teuer und unbequem. Damals konnte, wer eine Reise tat, wirklich etwas erzählen, und es war seinen Zuhörern fast lieb, wenn er sich bei der Erzählung seiner Abenteuer nicht zu

sehr an die Wahrheit hielt. Man erlebte eben nichts und es dauerte lange, ehe die Welle großer Zeitereignisse sich bis zu den Mauern dieses kleinstädtischen Daseins fortwälzte. Wer aber nichts erlebt, verliert zuletzt den Maßstab für die Beurteilung von Begebenheiten; er sieht in dem Kleinen und Kleinlichen ungemein interessante Dinge und andererseits ist nichts abenteuerlich und phantastisch genug, um seine Phantasie erregen zu können. Bei manchen belletristischen Erzeugnissen, die damals verschlungen wurden, packt uns ein Erstaunen, wie diese Langeweile ertragen wurde, und bei anderen, wie den Ritter- und Räuberromanen, begreifen wir nicht, daß diese Folge von Abenteuern und Unsinnigkeiten jemals Interesse erwecken konnte. Adel, Gelehrte und Bürger, im gesellschaftlichen Leben durch eine Kluft geschieden, fanden sich allein in den geheimen Gesellschaften des Freimaurer- und Rosenkreuzertums zusammen, gleichsam in einer anderen, idealeren Welt, welche das Licht des Tages scheuen mußte. Diese Geheimbünde spielen denn auch in den Romanen eine große Rolle. Aber daß die Stände überhaupt den inneren Drang fühlten, auf einem gemeinsamen Boden sich zu begegnen, war dennoch überaus charakteristisch für die Zeit und das Zeichen kommender sozialer Umwälzungen.

Ein merkwürdiger Gegensatz kennzeichnet diese Epoche und ihr geistiges Leben. Alle sozialen Institutionen waren darauf eingerichtet, das Individuum in festgefügten Schranken zu halten; kleinlich wie diese selbst, mußten in ihnen auch die Anschauungen des einzelnen werden, und in allem, was auf das praktische Leben, auf die Betätigung des Willens Bezug nahm, waren und blieben sie es auch. Trotzdem hatte sich dieses Zeitalter zu einer Verehrung des Individuellen, zu einem weitumfassenden Begriff der menschlichen Natur und zu einer Freiheit des Gedankens emporgeschwungen, wie sie nur ein auf das äußerste gesteigerter Idealismus erzeugen kann. Land und Meer waren unter den Völkern nach dem Ausspruch Jean Pauls bereits verteilt, den Deutschen war nur die Luft geblieben, d. h. das Reich der Träume. Im Anfang des 18. Jahrhunderts hatte der Pietismus gelehrt, die Augen nach innen zu richten, die Wirklichkeit war das Tränen- und Jammertal, nur in seinem Gemüt sollte der Mensch göttliche Gnade und Erlösung finden. Auf die religiöse Inbrunst folgte dann die Begeisterung für die Kunst, aber das Land des Schönen lag in dem Klassizismus jener Vergangenheit, da man die Tempel

der Venus Amathusia baute. Reste seiner Herrlichkeit barg noch der sonnige Süden Italiens, nur war er fern, so fern, daß allein behagliche Vermögensverhältnisse und die Sehnsucht zu ihm den Weg fanden. Die Bibel hatte seit Klopstock den Natursinn wieder geweckt, jedoch im Geiste der Psalmen ihn gebildet, in welchen die Himmel jauchzten, die Grundfesten der Erde bebten und Gott auf den Fittichen des Windes schwebte. Das Gefühl des Unendlichen ging diesem Geschlechte in seiner vollen Stärke auf; das Unendliche vermochte man nicht zu schildern, dafür stammelte das Gefühl den ekstatischen Ausdruck seiner Erregung. Erst in der Darstellung idyllischer Ländlichkeit und homerischer Natureinfachheit kam man zu einer gewissen Ruhe und Anschaulichkeit. Die aufgeregte, entfesselte Empfindung durchströmte zugleich die innigeren Beziehungen menschlicher Gemeinschaft mit einer Leidenschaftlichkeit, welche die Willenskraft untergrub. Vielleicht wäre sie in Wahnwitz ausgeartet, wenn nicht der nach innen gekehrte Sinn auch dort Steuer und Kompaß gefunden hätte. Wie das abstrakte Gefühl, so entdeckte man auch die abstrakte Vernunft; beides verbunden ergab den abstrakten Menschen. Man baute mit den Regeln dieser abstrakten Vernunft das Weltall ebenso wie den Staat von neuem auf. Die Seele umfaßte nun einmal alle Geheimnisse, die höchsten und feinsten Kräfte des Universums, sie war die Harfe, auf welcher der Weltgeist seine Akkorde anschlug; das Individuum brauchte nur auf diese Töne aufmerksam zu lauschen. Man erkennt hier den Punkt, in welchem Klopstocks „Oden", Goethes „Werther" und Kants „Kritik der reinen Vernunft" sich begegneten. Diese Richtung auf das innere Dasein erschien in dem Lauf der Alltäglichkeit vergröbert zu einem Kultus des Persönlichen. Man merkte auf jeden eigenen Herzschlag, notierte sich in Tagebüchern seine Empfindungen; jeder Brief war ein psychologisches Bekenntnis, die Beichte einer schönen Seele, und wer einen Roman schrieb, ließ seinen Helden mit Vorliebe in der ersten Person erzählen oder vielmehr reflektieren. Ich-Romane und Romane in Briefen gehörten zu den Lieblingsformen der Belletristik. Der Überschwang der Empfindung erzeugte Gegensätze zwischen dem, was man sprach, und dem, was man tat, welche auch in den Herzensverkehr der beiden Geschlechter etwas Unwahres und Affektiertes brachten. Man strömte über von sentimentalen und leidenschaftlichen Freundschafts- und Liebesergüssen, von Küssen, Seufzern und Tränen, aber wenn die Liebe eine

poetische Religion war, so wurde es doch nicht so genau genommen, in welchem Tempel man seine Andacht abhielt. Die über den Rhein gekommene Frivolität trug dazu bei, die sittlichen Normen des Ehelebens ins Schwanken zu bringen. In Frankreich hüllte sich diese Frivolität in die Formen des Salontons, in Deutschland schillerte sie in allen Regenbogenfarben der Sentimentalität, während der Geist der sinnlichen Lüsternheit dann wiederum keck zutage trat. In den Romanen nach „Werther" ist der Don-Juan-Typus fast der beliebteste; der Held hat immer ein großes Herz, und die Schönen, die er erobert, müssen bitter über ihn weinen, wenn sie sich nicht von anderen Helden trösten lassen.

Aus diesen sozialen und kulturellen Verhältnissen am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts erwuchs der moderne deutsche Roman. Er war da, als das Individuum den Zwiespalt zwischen der Welt seines Innern und der Welt der Wirklichkeit empfand und in einer leidenschaftlichen Schilderung diese beiden Welten einander gegenüberstellte. Goethes „Werther" war der erste moderne Roman.

1. Goethe und Jean Paul

Als der „Werther" im Herbst 1774 erschien, war Goethe fünfundzwanzig Jahre alt. Stoff und Gehalt des Romanes entnahm er bekanntlich dem eigenen Leben, die Form der „Neuen Heloise" Rousseaus und mit der Form auch die Tendenzen der Leidenschaft. Heute ermüden uns trotz der herrlichen Sprache wohl die langen Gefühlsergüsse, der Held erscheint schwachherzig und matt; er quält sich mit seiner Leidenschaft, wo wir rasche Entschlüsse erwarten möchten. Das Problem des Romanes ist überaus einfach, und das Stückchen Welt, das der Dichter vor uns auftut, wie weit liegt es ab von dem bewegten Leben unserer Zeit gleich einem idyllischen, in Sonntagsstille schlummernden Dörfchen! Und doch fesselt uns nicht bloß der Reiz dieses Idylls, der Held selbst bewegt unser Herz trotz seiner überschwenglichen Sentimentalität, seinen Reflexionen und Schwärmereien, denen erst die Sonne Homers, dann der düstere Mond Ossians aufgeht. Ein geheimes Band der Sympathie verknüpft uns mit Werther, als könnte er ein

Sohn unserer Tage sein. In späteren Jahren hat Goethe es selbst ausgesprochen, daß der „Werther" weit über seine Zeit hinausreiche. „Gehindertes Glück, gehemmte Tätigkeit, unbefriedigte Wünsche", sagte er mit Bezug auf den Helden, „sind nicht Gebrechen einer besonderen Zeit, sondern jedes einzelnen Menschen, und es müßte schlimm sein, wenn nicht jeder einmal in seinem Leben eine Epoche haben sollte, wo ihm der Werther vorkäme, als wäre er bloß für ihn geschrieben." Darin liegt der moderne Charakter des „Werther". Aus der Stärke seiner Wünsche und Leidenschaften schöpft das moderne Individuum das Recht auf deren Befriedigung und dem Eigensinn des Lebens legt es Forderungen vor, welches dieses mit der schwerfälligen Wucht seiner Verhältnisse zurückweist. Nicht die Liebe allein trägt die Schuld an Werthers Selbstmord, auch die sozialen Zustände, auf die sein bitterer Hohn fällt, treiben ihn zu dem verhängnisvollen Schritte, obgleich diese Motive weniger stark von dem Dichter herausgearbeitet worden sind. Werther entwickelt geradezu dieselben Forderungen, mit welchen noch spätere Geschlechter gegen die Gesellschaft Krieg führten. „Es ist wahr (ruft er aus), der Diebstahl ist ein Laster, aber der Mensch, der, um sich und die Seinigen vom Hungertode zu erretten, auf Raub ausgeht, verdient der Mitleiden oder Strafe? Wer hebt den ersten Stein auf gegen den Ehemann, der im gerechten Zorne sein untreues Weib und ihren nichtswürdigen Verführer aufopfert? gegen das Mädchen, das in weihevoller Stunde sich in den unaufhaltsamen Freuden der Liebe verliert?" — „Ach, ihr vernünftigen Leute!" rief ich lächelnd aus. „Leidenschaft! Trunkenheit! Wahnsinn! Ihr steht so gelassen, so ohne Teilnahme da, ihr sittlichen Menschen! Scheltet den Trinker, verabscheut den Unsinnigen, geht vorbei wie der Priester und dankt Gott wie der Pharisäer, daß er euch nicht gemacht hat wie einen von diesen. Ich bin mehr als einmal trunken gewesen, meine Leidenschaften waren nie weit vom Wahnsinn und beides reut mich nicht. Denn ich habe in einem Male begreifen lernen, wie man alle außerordentlichen Menschen, die etwas Großes, etwas Unmögliches wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien mußte." — Was hier ausgesprochen ist, verhallte nicht; immer wieder hat seitdem die Leidenschaft ihr Recht von der Welt gefordert.

Erst auf der Mittagshöhe seines Lebens veröffentlichte Goethe seinen zweiten Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (1795—96), das Ergebnis einer fast zwanzig-

jährigen Arbeit. Man hat jetzt (1910) den „Urmeister“ oder vielmehr „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung“ in Zürich in einer nachgelassenen Abschrift von Goethes Freundin, der Barbara Schultheß, gefunden (herausgegeben 1911 im Cottaschen Verlage) und ein klareres Bild von den beiden verschiedenen Plänen gewonnen, die der Dichter, wechselnd in Gedanken und Stimmung, mit seinem Meister verfolgte. Diese ältere Fassung des Romanes stammt aus der Zeit von 1777 bis 1785 und wurde von Goethe selbst vernichtet oder vielmehr völlig umgearbeitet. Der „Urmeister“ ist nichts als ein Theaterroman, der damit endet, daß Wilhelm Meister auf Bitten seiner Freunde Theaterdirektor wird; er reicht noch in Ton und Stimmung bis in Goethes kraftgenialische Epoche und wirft kulturhistorisch allerdings sehr interessante Schlaglichter auf das damalige Schauspielerleben. Mit der inneren Entwickelung des Dichters veränderte sich in ihm das Bild von seines Helden Sendung und Beruf. In der Umarbeitung wurde das Theater für Wilhelm nur zu einem Übergang, zu einer Brücke in die Welt bestimmten, tätigen Lebens, das doch, wie Schiller sagte, seine idealisierende Kraft nicht einbüßt. Ästhetisch und ethisch stehen „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ über dem Urmeister; sie lenken auch den Blick zurück auf Goethes ersten Roman, um den inneren Fortschritt des Dichters zu ermessen. Werther, eine problematische, gebrochene Natur, endet tragisch, Wilhelm Meisters Irrfahrten durch die Welt dienen der Entwickelung und Läuterung seines Charakters, den das Geschick schließlich zu seinem Lebensglücke führt. An Stelle der aufgeregten Empfindsamkeit findet sich nun des Dichters ruhiger, behaglicher Fluß der Diktion; hell und klar wie das Wasser, welches die Geheimnisse seiner Tiefe offenbart, ziehen reizvolle Gedanken an uns vorüber. Die matten satirischen Lichter des „Werther“ sind durch einen sanften Humor ersetzt; spielend webt er in die Erzählung hinein gleich dem Sonnenlicht, das auf die Geäste des Waldes fällt. Schon die ersten Briefe des „Werther“ erfüllen uns mit einer bangen Sorge um den Helden, und ebenso beweist uns schon das erste Kapitel von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“, daß das Schicksal Wilhelms in einer sicheren Hand ruht. Aber die Wirklichkeit tritt nicht viel schärfer hervor, als im „Werther“, das Welt- und Gesellschaftsbild, welches der Roman umspannt, ist in unbestimmten Farben gehalten, nur die Theaterverhältnisse sind mit größerer Anschaulichkeit entwickelt, während im übrigen der Dichter eine Scheu vor der

dreisteren Schilderung konkreter Zustände zu hegen scheint. Dürftig ist auch im ganzen die Fabel des Romans: ein Kaufmannssohn zieht in die Welt, gerät unter das Theatervolk, erlebt allerlei Liebschaften, wird mit Edelleuten bekannt und von ihnen in ihre Gemeinschaft aufgenommen. Er heiratet schließlich eine sehr vernünftige und verständige Dame, der er selbst mit ebenso ruhiger und vernünftiger Neigung sich genähert hat. Die Fäden, die von einem Ereignis zum anderen leiten, sind kaum merklich, die geheime Gesellschaft des Turmes bleibt in ihren Zwecken uns fremd und rätselhaft; ein stärkeres geheimnisvolles Interesse gewinnt die Fabel nur durch die Einführung Mignons und des Harfners; hier greift sie in das romantische Gebiet und bedient sich der starken Farben desselben: süße Sehnsucht, leidenschaftliche Innigkeit, der tief melancholische Hauch einer fernen träumerischen Welt, banger Schmerz und grausige Erschütterung, aus ihnen ist Mignons Charakter und Schicksal zusammengewoben. Die Frauengestalten des Romanes: Marianne, Philine, Aurelie, Natalie und ihre Tante, die „schöne Seele", drängen sich überhaupt stärker der Phantasie des Lesers auf als die männlichen Charaktere. Sie sind in unserer Romanliteratur fast typisch geworden, und wüßte man nichts weiter als Wirkung der „Lehrjahre" anzugeben, als daß ihre Heldinnen immer wieder die Bewunderung Nachschaffender gefunden haben, so würde der Roman außer der ästhetischen doch eine weitgehende literargeschichtliche Bedeutung besitzen.

Die Theorie, welche Goethe lehrte: der Roman stelle im Gegensatz zu den Handlungen und Charakteren des Dramas Begebenheiten und Gesinnungen dar, der Romanheld sei gegenüber dem Held des Dramas passiv — war aus dem englischen Roman jener Zeit gewonnen. In der allgemeineren Formulierung, daß der moderne Zeitroman Entwickelungsgeschichte sein müsse, bot sich nun in den „Lehrjahren Wilhelm Meisters" für die deutsche Literatur ein dauerndes Muster. Freilich wird die Entwickelung des Individuums hier in einem besonderen Sinne aufgefaßt. Nicht an kraftvollen Taten erprobt sich der Mann, sondern allein der unendliche Bildungsdrang des Jünglings wird, ähnlich wie vordem in Wielands „Agathon", auf sein bestimmtes Maß zurückgeführt, welches die Forderungen des Herzens mit den Überlegungen des Verstandes in einen natürlichen Einklang bringt. Der Weg, den Helden aus seinen Lebensirrtümern doch zu seinem Ziel zu führen, ist der noch

lange nachwirkende Grundgedanke des Romans; Goethe selbst hat scherzhaft Wilhelm Meister mit Saul verglichen, der seines Vaters Eselinnen suchte und ein Königreich fand. Vielleicht ist der Ausspruch viel eher umgekehrt richtig, denn der jugendliche Idealist Wilhelm Meister mutet uns schließlich als Gatte der verständigen Natalie in der Tat prosaisch an, wie nachher die Romantiker beklagten. Die Wirkung des Buches auf die Entwickelung des deutschen Romans war bedeutend: eine breite Spur geht vom Wilhelm Meister aus bis zu Freytag und Keller und in die jüngste Zeit, die den Entwickelungsroman wieder stärker gepflegt hat.

Die viele Jahre später (1829) erschienene Fortsetzung des großen Bildungsromanes: „Wilhelm Meisters Wanderjahre" ist kein Roman, sondern mehr ein Novellen-Zyklus und diese äußere Form an ihm hat vielleicht am meisten nachgewirkt, wenn sie auch von den Nachschaffenden kunstvoller und einheitlicher gehandhabt worden ist als von dem greisen Dichter, der sie nicht über den Charakter einer bloßen Sammlung hinausbrachte. Trotzdem darf man nicht verkennen, daß Goethe eine alte Grundform der epischen Darstellung in den „Wanderjahren" auch für den deutschen Roman, wiederum nutzbar gemacht hat, eine Form, die erst später in entschiedenem Maße zur Anwendung gekommen und vielleicht noch eine reiche Zukunft hat. Während die Form der „Lehrjahre" das Weltbild aus einem Kreise umfaßt, dessen Mittelpunkt der Held ist, erweitert es sich hier zu einer ganzen Reihe von Kreisen, die von einem gemeinsamen Rahmen umschlossen werden. Auch für den modernen Roman hat diese in das Zyklische übergehende Form, die dem alten Novellenbuch des Mittelalters entstammt, ihre Bedeutung, die ihre Erweiterung durch Dickens, Balzacs „comédie humaine", Zolas „Rougon-Macquart", Freytags „Ahnen" und Sacher Masochs „Vermächtnis Kains", Kellers „Sinngedicht" und selbst durch Thomas Manns „Buddenbrooks" gefunden hat. Leider steht der Dichter des „Wilhelm Meister" in den „Wanderjahren" nicht mehr auf der Höhe seiner Kraft; Phantasie und Schaffenskraft haben in den Novellen nachgelassen, die Gestalten verblassen zu dünnen Schemen, stärker und fast aufdringlich macht sich der lehrhafte Zug der Diktion bemerkbar. Um so eigentümlicher und reizvoller ist die Gedankenwelt des Romanes. Die „Wanderjahre" bilden denselben Parallelismus zu dem zweiten Teil des „Faust" wie die „Lehrjahre" zu dem ersten. Das Wissen

und Erkennen, die Harmonie der Bildung tritt dem greisen Dichter hinter der Tat zurück; aus dem Bildungsvereine des Turmes ist der große „Wanderbund" geworden, in welchem ein jeder sich einer schlichten praktischen Tätigkeit seinen Anlagen gemäß widmet und in welchem keine Standesvorurteile mehr bestehen. Wilhelm Meister wirkt als Wundarzt, freilich ist er mehr auf die Erziehung seines Sohnes als auf Patientenkuren bedacht. Pädagogische und sozialistische Ideen, welche die Menschheit durch eine neue Kultur reformieren wollen, werden in sonderbarer Form in dem Romane vorgebracht. Wüstes Land Amerikas erscheint als der Zukunftsboden, wo diese neue Kultur ihre ersten Früchte tragen und von welchem die Wanderer einst reicher und verständiger in die Heimat zurückkehren sollen. Die Menschheit soll dadurch in sozialer wie in geistiger Hinsicht auf die höchste Stufe gehoben werden, materiell jedem ein angemessener Anteil an den Gütern dieser Erde, geistig der mögliche Grad der Entwickelung seiner seelischen Kräfte gewährt werden. Ein wunderlicher Tiefsinn zeichnet diese Andeutungen aus, als habe der Greis mit dem seherischen Blick des Dichters noch einmal die ferne Weite der Zukunft durchmessen wollen, ehe sein großes Auge für immer diese Welt aus seinem Ringe entließ. Manches aus dieser Ideenwelt hat auch auf die spätere literarische Produktion eingewirkt, doch können sich die „Wanderjahre" in keiner Weise mit den „Lehrjahren" messen, weder an künstlerischer Bedeutung noch an geschichtlichem Einfluß.

Eins der Probleme, welche Goethe darin berührte, die Frage nach dem natürlichen und sittlichen Grunde der Ehe, ist in den „Wahlverwandtschaften" (1809) zu einer ebenso eigenartigen wie künstlerisch vollendeten Gestaltung gelangt. Die Novelle sollte ursprünglich in den Rahmen der „Wanderjahre" eingeschlossen werden; sie wuchs aber in ihrem Inhalte und ihrer Bedeutung über die dort notwendigen Grenzen hinaus und erschien darum in selbständiger Form eines Romanes. Als Kunstwerk sind die „Wahlverwandtschaften" zweifellos das reifste epische Werk des Dichters; mit Absicht betont er, daß an demselben nicht bloß das Herz, sondern auch der Verstand gearbeitet habe. Wie überall hat auch hier Goethe aus der Fülle seiner Lebenserfahrungen geschaffen und den eigenen Liebesschmerz zu einer dichterischen Verklärung erhoben. Der Sechzigjährige war damals (1807) in Leidenschaft für die reizende Minna Herzlieb entbrannt. Das Problem

der Ehe und des Ehebruchs indessen war ihm nahegelegt durch die mannigfache Behandlung, die es in der zeitgenössischen Literatur erfuhr, und die auch wir noch betrachten werden. Sieht man nun, wie die Romanfabrikanten jener Zeit, Lafontaine, Kotzebue und Konsorten das Thema des Ehebruchs variierten und zu einem „versöhnenden" Abschlusse brachten, so wirkt die sittliche Hoheit des Dichters um so stärker. In künstlerischer Steigerung, die nur im zweiten Teile leidet, wird uns das Sujet mit der wunderbaren Einfachheit und Anschaulichkeit des Goetheschen Stiles entwickelt; wir erfahren die Vorgeschichte des Ehepaares Eduard und Charlotte, welche uns zugleich einen tiefen Einblick in den Charakter dieser Ehe gibt; wir sehen mit der Ankunft des Hauptmanns eine erste Wolke über ihrem Glücke. Das Gespräch über die chemischen Wahlverwandtschaften, welche von den dreien so fälschlich ausgelegt werden, weist bereits auf Ottilien als eine bedeutsam eingreifende Persönlichkeit hin, bis dann tatsächlich mit ihrem Eintreffen die Lösung der Neigungen erfolgt, Eduard und Ottilien, Charlotten und den Hauptmann die verbotene Leidenschaft umstrickt. Die Folge davon ist jener geistige Ehebruch Eduards und Charlottens, den der Dichter so wahr und zurückhaltend zugleich in wenigen Sätzen schildert. Aber er schildert ihn als ein Vergehen, ebenso schwer und unsittlich wie der reale Ehebruch, und wenn Eduard am Morgen erwacht, scheint ihm „die Sonne ein Verbrechen zu beleuchten", und heimlich stiehlt er sich von der Seite seiner Gattin hinweg. Es ist einer der romantischen Züge des Werkes, das sonst selbst das Alltägliche nicht verschmäht, daß der Dichter den Ehebruch an dem Kinde offenbar werden läßt, welches die Züge des Hauptmannes mit den Augen Ottiliens auf seinem Gesichte vereinigt. Das geistige Element, die verborgene Leidenschaft, wirkt also auf die schöpferische Macht der Natur zurück. Das Bild von den vier chemischen Elementen, die paarweise verbunden, sich paarweise scheiden, um überkreuz sich wiederum zu verbinden, ist mehr als ein Gleichnis im Sinne des Dichters; es trifft die dunkle Naturseite der menschlichen Seele, aus welcher die Leidenschaften sich erzeugen. Aber dieser elementaren Gewalt der Leidenschaften steht — fast im Schopenhauerschen Sinne — die Welt der Erkenntnis gegenüber als eine erlösende und befreiende Macht; Charlotte und der Hauptmann besiegen die Leidenschaft, Ottilie opfert sich selbst, um sie zu überwinden, und nur der schwache Eduard sucht vergebens, ihrer Herr zu werden

und geht schließlich an ihr zugrunde. Die Entwickelung entspricht den Charaktereigentümlichkeiten der Personen: der unstete, an Widerspruch nicht gewöhnte Sinn Eduards ist nicht zu bändigen, Charlotte und der Hauptmann sind kühlere und im Leben geprüfte Naturen, und für das jungfräuliche, der Leidenschaft noch wehrlos unterworfene Herz Ottiliens ist der Tod des Kindes die harte Leidensschule, in welcher sie selbst zur Entsagung sich durchringt. Daß der Dichter zum Schlusse sie zu einer wundertätigen katholischen Heiligen erhebt, erklärt sich aus seinen damaligen romantisierenden Neigungen. Für den Roman ist es freilich eher ein störender, als ein förderlicher Zug, welcher die reine Menschlichkeit dieser lieblichen Mädchengestalt trübt.

Das Bild der chemischen Verwandtschaften, so auf die Seelenverwandtschaften bezogen, gewährt einen tiefen Einblick in die Art, wie der Dichter die sozialen Probleme behandelt wissen wollte. Wir stehen hier auf dem Boden der Naturerkenntnis und Naturwissenschaft. Auch Wilhelm Meister war ja die Metamorphose einer Menschenseele bis zu ihrer edelsten Entfaltung im Sinne des Dichters; nur drängte sich das Abenteuerliche, dem Weltbild des Romanes entsprechend, stärker hervor, so daß der Roman auch Historie wurde. Die „Wahlverwandtschaften" dagegen offenbaren im kleinsten Kreis menschlicher Geschehnisse die Mächte seelischen Lebens in ihrem tiefsten Kern. Diese beiden verschiedenen Auffassungsarten, wie der Romandichter sich zu seinem Weltbilde zu stellen vermag, sind in der späteren Entwickelung des deutschen Romanes geblieben. Dem Abenteurerroman, der sich am bunten Spiel der Gestalten und Ereignisse freut, wird sich immer jener andere gegenüberstellen, der das Gesetz seines Lebens in seinem Helden und in dessen Schicksal rein darzustellen sucht.

Auf dem Gebiet dieses Abenteuerlichen, dem Zeitgeschmack entsprechend, liegt der einzige Roman, den Schiller geschrieben hat: „Der Geisterseher" (1787—89). Angeregt durch das Gaukelspiel des großen Betrügers Cagliostro in Paris, ist das Buch schließlich Torso geblieben, weil der Dichter selbst die Lust daran verlor. Was Goethe in seinen größten Werken nicht vermocht hat: die Spannung des Lesers zu erregen, war dem geborenen Dramatiker Schiller ein leichtes, und so erobert der Roman des deutschen Prinzen mit seinen packenden Szenen noch heute besonders die jugendliche Phantasie. Künstlerisch weit höher steht Schillers kleine Novelle

„Der Verbrecher aus verlorener Ehre“; ihre knappe, dabei stets lebendig dramatische Schilderung ist geradezu meisterhaft und damit ein Vorbild der psychologischen Novelle geworden, die ohne breite Milieuschilderung den tiefen Fall einer Menschenseele in den springenden Punkten erfaßt.

Bei Goethe wie bei Schiller — und bei dem letzteren in stärkerem Maße — spiegeln sich jene kulturgeschichtlichen Verhältnisse wider, die im Eingang dieses Abschnittes gekennzeichnet wurden. Am meisten geschieht dies jedoch in den Werken Jean Pauls (Friedrich Richter) (1763—1825), der an Beliebtheit auf diesem Gebiete die beiden bei weitem übertraf, schon darum, weil er nie einen Vers und nur Romane geschrieben hat. Seine Zeitgenossen konnten bei ihm alles wiederfinden, was sie selbst als Vorzüge schätzten und was so kunterbunt in ihrem eigenen Leben sich kreuzte. In Jean Paul vereinigte sich der himmelhochstrebende Zug der Empfindung mit der Dürftigkeit realer Anschauung, die maßlose Subjektivität, welche mit phantastischen Träumereien ihr Spiel treibt, mit dem leidenschaftslosen sentimentalen Behagen des Kleinstädters an den Bildern seines engumgrenzten Daseins, die unerschöpfliche Bildersucht des genialen Dichters mit der Vielbelesenheit des Polyhistors. Ein genialer, aber barocker Humor ist das Bindeglied zwischen Phantasie und Sentimentalität; er allein gibt hier den Empfindungen wie den Dingen eine gewisse Realität. Kein Romanschriftsteller hegt sonst einen solchen Haß gegen die Schlichtheit der Tatsachen wie Jean Paul. Er spinnt sich ein in seine Gefühlsergüsse und humoristischen Exkurse; er schmückt ihre Gräber mit dem reichsten und blühendsten Schmucke seiner Phantasie und seines Witzes. Allein ohne Tatsachen gibt es keine Erzählung, keinen Roman und die Wirklichkeit ist nichts anderes als eine einfache Folge von Tatsachen. Jean Pauls Romane lassen sich dagegen mit jenen kolossalen Barockbauten vergleichen, in deren Ornamentik tausend und abertausend Formen und Gestalten in wunderlichem Durcheinander auf uns herabschauen; das Auge muß darauf verzichten, ihren Linien im einzelnen zu folgen und mehr ermüdet und niedergedrückt, als gehoben und erfreut wendet sich der Geist von diesen Orgien einer regel- und ziellosen Einbildungskraft, welche nur produziert, um zu produzieren. Die begeisterte Bewunderung, die man dem Dichter einst entgegenbrachte, erklärt sich nur daraus, daß er alle Stimmungen der Zeit im stärksten Fortissimo anschlug, in ihm

erreichte der sentimentale Zug des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt, ja er überspannte sich geradezu; eine Steigerung dieser Richtung war nicht mehr möglich, und das neue Jahrhundert verlor langsam, aber im immer stärkeren Maße die Fühlung mit den Schöpfungen eines Genies, das wie kein anderes gewisse Einseitigkeiten der deutschen Natur bloßgelegt hat.

Jean Paul hat für den deutschen Roman kein neues fruchtbares Prinzip aufgestellt. Von den Engländern (Fielding und Sterne) und Rousseau ging er aus; seine ersten Romane „Unsichtbare Loge“ (1793) und „Hesperus“ (1795) waren Erziehungs- und Bildungsromane im Sinne des „Emile“ von Rousseau. Die „Unsichtbare Loge“ blieb unvollendet, eine schöne Ruine, „Hesperus“ entzückte die damalige Frauenwelt, während er die heutige mit seinen Gefühlsschwelgereien nur langweilen würde. „Titan“, „Siebenkäs“ und die unvollendeten „Flegeljahre“ (1796—97) sind auf dem Gebiete des Romanes das Beste, was er geschaffen hat. Die Erfindung in allen diesen Büchern ist überaus dürftig und in ihrer Dürftigkeit doch unnatürlich und phantastisch. Alle Augenblicke wagt der keck seine Persönlichkeit vordrängende Autor vom Boden seines Romanes aus die seltsamsten Luftsprünge und Abschweifungen. Seine Charaktere kann man in drei Klassen teilen; in „schöne Seelen“, d. h. die idealgesinnten Jünglinge und Jungfrauen, — die Titanen und Titaniden, und die Philister und Humoristen. Eine sanfte, blumenhafte Zartheit der Empfindung ist den ersteren eigen, eine Überspanntheit des Sinnes und der Phantasie der zweiten Klasse, ein tragikomischer Humor oder ein Stich ins Närrische der dritten. Am wenigsten verständlich von den drei Arten, welche nur den Stimmungen in der Brust des Dichters entsprechen, sind uns die Titanen und Titaniden geworden, die problematischen Naturen jener Epoche, denen sein Roman „Titan“ besonders gewidmet ist. Die Titanen sind dem Dichter die Menschen, welche „die Milchstraße der Unendlichkeit und den Regenbogen der Phantasie zum Bogen ihrer Hand gebrauchen wollen, ohne eine Sehne darüber ziehen zu können“ — eine Definition, mit welcher der Goethesche Ausspruch von den problematischen Naturen, denen keine Situation genug tut und die keiner genügen, in die Jean Paulsche Bildersprache übertragen ist. Das Los dieser Titanen ist der Untergang; sie werden vom Schicksale „geopfert“. Die interessanteste Figur unter ihnen, Roquairol, trägt einen fast

Byronschen Zug; in langgespreizten Sätzen wird sie als eins jener Kinder und Opfer des Jahrhunderts charakterisiert, die alle Freuden des Lebens, alle Erkenntnis genossen und denen nur die ruhelose Phantasie geblieben. „Eine vertrocknete Zukunft voll Hochmut, Lebensekel, Unglauben und Widerspruch liegt um sie her. Nur noch der Flügel der Phantasie zuckt an der Leiche." Indessen fehlte es Jean Paul an jeder gestaltenden Kraft, um derartige dämonische Charaktere herauszuarbeiten und seine läppischen Erfindungen in der Handlung verderben alles. Roquairol täuscht seinen Freund und verführt, indem er dessen Maske annimmt, die Geliebte desselben, die sich ihm hingibt; nach dieser Tat erschießt er sich. Ein anderer Typus dieser Art, halb ins Humoristische gezogen, ist im „Siebenkäs" der Held und Armen-Advokat; dieser zieht wirklich die „Sehne auf den Bogen der Unendlichkeit", denn um von seiner Frau loszukommen, deren hausbackene Prosa mit seinem reizbaren, phantastischen Naturell nicht übereinstimmt, läßt er sich als tot begraben und heiratet dann auferstanden als ein anderer eine „schöne Seele". Alle Liebesverhältnisse haben bei Jean Paul einen ätherischen Glanz, das schmachtende Leuchten des von ihm so gepriesenen Abendsternes. Echte Sinnlichkeit der Leidenschaft ist ihm fremd, freilich auch die Lüsternheit des Witzes, um so stärker lebt in ihm jenes überschwengliche Gefühl der Freundschaft, welchem das 18. Jahrhundert Tempel und Altäre in seinen Parkanlagen widmete. Freunde sind bei ihm ein Herz und eine Seele, zu jedem Opfer bereit; im Siebenkäs ähneln sich Siebenkäs und Leibgeber sogar körperlich zum Verwechseln, so daß sie Namen und Stellungen tauschen können.

In den „Flegeljahren" besteht diese Freundschaft zwischen zwei an Charakter verschiedenen, an Körper gleichen Zwillingsbrüdern, Gottwalt und Gottwult, und nie ist Jean Paul glücklicher gewesen, als in der Schilderung dieses Verhältnisses, mit dessen jähem Abbruch leider auch der Roman, sein reifstes Werk, abbricht. Der Dichter, der in der Unendlichkeit so gut Bescheid wußte, fand keinen anderen Ausweg aus dem irdischen Konflikte, daß zwei Brüder ihr Herz bei derselben Geliebten verloren haben, als daß der eine von ihnen heimlich den anderen verlassen mußte. Das Problem des Romanes, eine unpraktische, schüchterne, poetische Jünglingsseele einer reichen Erbschaft, den Klauseln eines Testamentes und den Kniffen von sieben Nebenerben gegenüberzustellen, war ein echthumoristischer Gedanke, der leider nicht in seiner

Konsequenz durchgeführt wurde. Jean Paul ist gewiß ein großer Humorist, aber er ist kein humoristischer Romandichter: es fehlt ihm das Erste und Notwendigste dazu: die Fähigkeit, einen Charakter plastisch zu gestalten. Seine kleinen Schriften, besonders auf dem Gebiet der humoristischen Idylle: „Leben des vergnügten Schulmeisters Wuz", „Quintus Fixlein", „Katzenbergers Badereise", einzelne Partien aus dem „Siebenkäs" und aus den „Flegeljahren" sind der Nachwelt am erträglichsten geblieben, denn hier vertieft er sich in das realistische Kleinleben der Philisterwelt, schießt er seine satirischen Spottpfeile auf kleine und große Größen ab, entdeckt er feine Originale und närrische Käuze, wird er der Dichter der Armen und Bedrückten, auf deren sorgenvolles Haupt er die schönsten Sterne seiner idealistischen Traumwelt sammelt. Wer könnte den Reichtum dieser seiner Gedanken ermessen, allein wer möchte es auch? Man vergleicht die Dichter mit Gestirnen, Jean Paul ist mit keinem Stern zu vergleichen. Er ist die Abendröte eines scheidenden Tages, alle Ideale und Gestalten des 18. Jahrhunderts zerfließen bei ihm in einen endlosen, rosigen Schimmer, der noch in das 19. Jahrhundert fortleuchtet. Trotzdem zählte auch Jean Paul bei uns zu den klassischen Vorbildern des deutschen Romanes, und die Spuren seiner Eigenart gehen, von den Großen wie Raabe und Keller ganz abgesehen, noch bis in unsere Gegenwart. Dabei ist er freilich den kleinen Talenten immer zum Verhängnis geworden, wie er denn für den Roman ein Wildling und kein Meister war, der alle künstlerische Form zerbrach.

2. Die Romantiker

In seinem zwiespältigen Empfinden war Jean Paul ebenso Humorist wie Romantiker. Die Romantik entsteht immer aus einem Zwiespalt zwischen der Sehnsucht des Gemüts und der Wirklichkeit, den sie mit dem Regenbogen der Phantasie zu überbrücken sucht. Der große Gegensatz, in dem das gewaltige Gedankenleben des deutschen Volkes zu seiner ärmlichen und erbärmlichen Gegenwart um die Wende zum 19. Jahrhundert stand, war der eigentliche Vater der Romantik. Und es ist eine feine Ironie unserer Kultur- und Literatur-

geschichte, daß wunderlicherweise die höchste philosophische Spekulation und der krasseste Aberglaube sich in der deutschen Romantik um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert zusammenfanden.

Nur einige Hauptpunkte der Romantik kann unsere Darstellung berühren. Was die philosophische Spekulation angeht, so hatte Kant gelehrt, daß Zeit und Raum keine Realität besitzen, außer als Anschauungsformen des menschlichen Geistes. Dann gab es für die Phantasie vielleicht eine Welt, wo Zeit und Raum aufgehoben waren, eine transzendente Sphäre des Ewigen? So folgerten nicht die Philosophen, aber die Poeten. Fichte meinte sogar, die Welt der Wirklichkeit sei nur eine Schöpfung des Ichs, nicht des empirischen, sondern eines anderen geheimnisvollen Ichs, das im Denken des Menschen denke, gleichsam hinter seinem Selbstbewußtsein stände. Eine dunkle, unergründliche Naturseite des Menschen war damit angedeutet, ein Zusammenhang mit einem Etwas, das der Seele zu gleicher Zeit unendlich nahe und unendlich fern war, das die äußere Welt bestimmen konnte und doch nicht von ihr bestimmt wurde. War die Welt, wie man sie sah, nicht ein Traum, ein Schein und Schatten, hinter welchem das ewige Geheimnis lag? An diese Spekulation knüpfte die dichterische Phantasie ihre eigene und versenkte sich in grübelnde Mystik. Als ihre Aufgabe sah es die Romantik an, die Beziehungen zwischen dieser wirklichen und jener ewigen Welt, zwischen dem empirischen Geist und jenem geheimnisvollen Etwas in uns selbst aufzudecken, im künstlerischen Bilde wiederzugeben; ihr Charakter bestand in der Vermischung von Traum und Wirklichkeit, wobei dem Traume eine ebenso objektive Gültigkeit, ja sogar eine höhere zukam, als den Ereignissen im gewöhnlichen Lauf der Dinge; ihre Wirkung beruhte auf den Gegensätzen, die in dieser Mischung lagen.

Es gehört der Kulturgeschichte an, in welcher Weise diese Anschauungen auf dem Gebiete des damaligen öffentlichen Lebens sich äußerten. Wie die große politische Erscheinung eines Napoleons sich in ihrem Lichte ausnahm, ist bereits angedeutet worden. Was aber die Gegenwart vermissen ließ, bot die Vergangenheit des Mittelalters in reicher Fülle, entsprach doch dessen Mischung heidnischer und christlicher Vorstellungen dem Wesen dieser neueren mit allen Gedanken und Formen sich befreundenden Romantik. Literarisch war es obenein bereits entdeckt in den Schauerszenen der Ritter-

romane, die durch den „Götz“ heraufbeschworen worden waren. Das 18. Jahrhundert hatte noch über den mittelalterlichen Aberglauben gelacht, ihm waren die Gestalten des „Götz“ und anderer Helden nur sympathisch als die Dolmetscher seiner eigenen Ideen; die Romantik des neuen Jahrhunderts fand die Zeichen und Wunder der Vergangenheit tief begründet in der menschlichen Gemüts- und Gedankenwelt.

An die mystisch-philosophische Spekulation knüpfte Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) in seinem Roman „Heinrich von Ofterdingen“ an, in dem er das neue Programm der Romantik zur Ausführung bringen wollte. Der Dichter, am 2. Mai 1772 im Mansfeldschen geboren, besuchte die Bergakademie zu Freiberg und wurde ein begeisterter Anhänger der Fichteschen Philosophie; leider starb er jung, am 25. März 1801 zu Weißenfels an den Folgen eines Blutsturzes. Ein Lyriker („Hymnen an die Nacht“) von unvergänglicher Eigenart, prägt sich diese seine lyrische Individualität auch in seinem Romane aus. Sein Buch, eins der merkwürdigsten unserer gesamten Literatur, ist leider Fragment geblieben; um es richtig zu würdigen, muß man nicht nur nach dem Fragment, sondern auch nach der Skizze der Fortführung urteilen, welche Tieck aus den Papieren des Dichters hinzufügte (1802). Der romantische Roman stellte sich in bewußten Gegensatz zu „Wilhelm Meister“, der nach dem Urteil von Novalis einen ziemlich spießbürgerlichen Abschluß gefunden hatte; „Heinrich von Ofterdingen“ sollte die Bildungsgeschichte eines Dichters wiedergeben, nicht nach den Gesetzen der realen, sondern der poetischen Welt. Nur der Anfang dieser Bildungsgeschichte ist ausgeführt worden. Sie beginnt mit einem Traum: Heinrich, der Sohn eines Eisenacher Bürgers, träumt von einer geheimnisvollen blauen Blume — (sie ist das Kennzeichen und das Symbol dieser Romantik geworden) —, die in einem blauen Felsentale, in einer ihm unbekannten Gegend blüht. Er reist darauf in Gesellschaft von Kaufleuten nach Augsburg; unterwegs lernt er einen alten Bergmann und einen geheimnisvollen Einsiedler, Friedrich von Hohenzollern, kennen, der in alten Büchern und Chroniken studiert. Von beiden empfängt er die erste Belehrung über das Wesen der Poesie. „Wir verlangen“, sagt der Klausner, „nach der einfachen, großen Seele der Zeiterscheinung und finden wir sie, so kümmern wir uns nicht um die zufällige Existenz ihrer äußeren Figuren“. Die äußeren Figuren sind Novalis in der Tat be-

deutungslos, sie gehen wie Schatten hin, kaum voneinander unterscheidbar; die Kaufleute, die Heinrich begleiten, sprechen sogar nur im Chor. In Augsburg begrüßt der Jüngling im Hause seines Großvaters den Dichter Klingsohr, dessen Gestalt ebensowenig wie die des Helden mit der Sage vom Zauberer Klingsohr in Verbindung steht, vielmehr ist Klingsohr ein Dichter, ernst, gemütvoll, und gedankentief wie Novalis selbst. Er gibt Heinrich Unterweisung in der Dichtkunst: ihm ist Dichten, was ein jeder Mensch in jedem Augenblicke empfindet und denkt, — eine wunderliche Theorie, die auch mit seiner eigenen Dichtung nicht in Einklang gebracht ist. Denn das Märchen, welches er als Probe seiner Kunst vorträgt, eine Verherrlichung von Liebe und Poesie, führt hoch empor in die Regionen der Allegorie und Phantastik. Heinrichs Herz hat inzwischen die Liebe zu Klingsohrs Tochter Mathilde ergriffen. Hier bricht das Fragment ab.

Die Skizze Tiecks schildert nun die weitere Ausbildung Heinrichs. In einer geheimen Priesterkolonie, welche an die geheime Gesellschaft vom Turm im „Wilhelm Meister" erinnert, wird der Jüngling über Anfangs- und Endgründe menschlicher Betrachtung, über Leben und Tod belehrt. Nach erworbener Erkenntnis kehrt er zum Leben zurück, lernt die große Welt kennen, das Altertum, das Morgenland, den Hof Kaiser Friedrichs II., vielleicht auch den Zukunftsboden Amerikas, Bilder, die wahrscheinlich in Freskozügen gehalten worden wären. Damit wird ihm das Wesen der Wirklichkeit offenbar, aber die Wirklichkeit genügt dem romantischen Dichtergeiste nicht; es erwacht vielmehr in ihm der Trieb, sie zu „verklären". „Die wunderbarste Märchenwelt tritt nun ganz nahe, weil das Herz ihrem Verständnis geöffnet ist". Wie es scheint, sollte Heinrich in einem Sängerkriege, der auf Tod und Leben ausgestritten wird, unterliegen; „auf die übernatürlichste und zugleich natürlichste Weise" fällt dann die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, Vergangenheit und Gegenwart: „Glauben, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf", in welcher die Apotheose Heinrichs als Dichter stattfindet. In diesem Fabellande der Dichtung hat alles eine andere und neue Wirklichkeit, kleidet sich in andere Farben und Formen, als sie die irdische Natur zeigt: Luft und Wasser, Blumen und Tiere, sie sind auch dort, aber ihr Wesen ist verändert; Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Elemente, Töne und Farben „kommen zusammen und sprechen wie ein Ge-

schlecht". In diesem Märchenjenseits findet Heinrich die „blaue Blume", aber sie ist nicht bloß eine Blume, sondern auch seine Geliebte Mathilde. Ihr und sein Kind sitzt daneben an einem Sarge und verjüngt ihn; dieses Kind hat zugleich die Bedeutung der „Urzeit", der goldenen Zeit am Ende. Und nun verschwimmt und verdämmert alles in einen Nebel von Mystik und Allegorie: Heinrich wird die Poesie, seine Mutter ist die Phantasie; er zerstört das Sonnenreich, hebt den Wechsel der Jahreszeiten auf und Vergangenheit und Zukunft schließen sich im Ringe.

So sieht es in dem berühmten Lande der blauen Blume aus. Allein auch aus dieser Skizze noch tritt die Idee des „Heinrich von Ofterdingen" klar hervor. Es sollte, wie Tieck es ausdrückt, dargestellt werden, daß „dem Dichter, welcher das Wesen seiner Kunst im Mittelpunkte ergriffen hat, nichts widersprechend scheine; ihm sind die Rätsel gelöst, durch die Magie der Phantasie kann er alle Zeitalter und Welten verknüpfen, die Wunder verschwinden und alles verwandelt sich in Wunder". Bei Novalis versinkt alle Wirklichkeit in die Tiefen eines träumerischen Pantheismus, alle Gegensätze verschwinden, das Poetische ist auch das Moralische und Religiöse — er spricht einmal geradezu von der Identität eines wahrhaften Liedes mit einer edlen Handlung —, die ganze Welt ist ein Gedicht und der Weltgeist der große Weltdichter. Poesie ist alles und was nicht poetisch ist, hat keinen wahrhaften Bestand. Das Auge des Dichters blickt durch die Wirklichkeit in die blaue Grotte des Universums hinein, wo die Wunderblume blüht, deren Schimmer alles mit magischem Lichte überzieht; indem er so das Wirkliche in dieser bläulichen Beleuchtung betrachtet, gewinnt es für ihn jene besondere Bedeutung, die den Charakter der Allegorie ausmacht. Der spekulative Tiefsinn dieser Anschauung beruht, wie man erkennt, auf der Vermischung zweier Weltbilder, deren Eigenart sich gegenseitig ausschließt. Man kann das Wesen des romantischen Romanes nicht kürzer ausdrücken.

Nach Novalis war das Poetische und das Sittliche identisch; diesen Grundsatz hat die Romantik zu jeder Zeit auf Tod und Leben verfochten, und immer, wo dieses Programm aufgestellt wird, ist eine romantische Strömung in Sicht. Das wirkliche Leben durch die poetische Anschauung zu reformieren, welche sich nicht um die konventionellen Gesetze und Sitten der Gesellschaft kümmerte, sondern ihr poetisches, wohl ver-

standen nicht ihr sittliches Ideal an deren Stelle setzte, war der Inhalt der „Lucinde“ (1799) von Friedrich Schlegel, eines Buches, dessen Gedanken bei jeder neuromantischen Bewegung, selbst in unserer Zeit, wieder aufgetaucht sind. Friedrich Schlegel, der Bruder des Shakespeare-Übersetzers, (1772—1826) hat sich vor allem als Kritiker einen Namen gemacht. In dem Berliner Salon der schönen Henriette Herz lernte Schlegel Mendelssohns Tochter Dorothea Veit kennen, und knüpfte mit ihr ein Liebesverhältnis an; man sagt, die Geliebte, die er später zu seiner Frau machte, sei das Urbild seiner „Lucinde“ gewesen. Auch dieses Werk, das in seiner aphoristischen Form, in seiner Sammlung von Phantasien, Gesprächen, Briefen usw. alles eher als ein Kunstwerk ist, blieb Fragment wie die Dichtung von Novalis, und gleich dieser war es in mannigfacher Weise von Goethes „Wilhelm Meister“ beeinflußt. So schildern in der „Lucinde“ die „Lehrjahre der Männlichkeit“ die Psychologie der romantischen Liebe. Die Studie grenzt freilich an die Psychiatrie. Der Held, Julius, ist ein leidenschaftlicher Spieler; in ihm „brannte eine Liebe ohne Gegenstand und zerrüttete sein Inneres“. Er wird sinnlich aus „Verzweiflung am Geistigen“ und mit einer gewissen „Treuherzigkeit“ unsittlich. Da findet er ein edles Mädchen; in Begriff es zu verführen, überläuft es ihn und er verläßt dasselbe. Bei einer Koketten fällt er ab, er verkehrt darauf mit einer gemeinen Dirne, die jedoch nicht so egoistisch gesinnt wie er, sich selbst tötet, als er sich von ihr trennt. Nun vergöttert er sie und verachtet alle gesellschaftlichen Vorurteile. Nach manchen vergeblichen Versuchen, mit der Gesellschaft wieder Fühlung zu gewinnen, lernt er Lucinde kennen, die ihm frei und natürlich entgegenkommt, nicht wie die anderen seine Sinnlichkeit auf irgendeine Art zurückweist. Er bemerkt, daß sie Geist von seinem Geist sei. „Auch sie war von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer selbstgedachten und selbstgebildeten“. Mit kühler Ruhe gesteht sie ihm, daß sie schon Mutter gewesen sei, und indem sie sich ihm hingibt, „öffnet sie ihm die Tiefen ihrer großen Seele und alle Kraft, Natur und Heiligkeit, die in ihr war“. An ihr wird es Julius klar, daß „die Frauen im Schoße der Gesellschaft allein Naturmenschen und allein den kindlichen Sinn haben, mit dem man Geist und Gabe der Götter annehmen muß“. — Alles andere, was der Roman enthält, sind Reflexionen und Schilderungen, welche das Verhältnis zwischen

Julius und Lucinde im romantischen Geiste ausmalen. Die Sinnlichkeit ihrer Orgien ist nicht die Sinnlichkeit der Gemeinheit oder der Liebe; es ist ein Kultus des Fleisches, bei dem jede Leidenschaft in Reflexion verflüchtigt wird, und anstatt der Ehrlichkeit des Gefühles kommt jenes Raffinement des Intellekts zum Vorschein, das im „Ausmalen" der „schönsten Situation" die eigentliche Orgie feiert. Dazu kokettiert Schlegel mit geistreichen, geheimnisselnden Aussprüchen über die Liebe als Religion, über die Herrlichkeit des „Müßigganges" und der „göttlichen Frechheit", die Weihe der „ewigen Liebesnacht" und andere romantische Süßigkeiten; das harte Urteil Schillers, welches die „Lucinde" den Gipfel der Unnatur nannte, war nur gerecht.

Die „Lucinde" hat trotzdem mancherlei Nachwirkungen literarischer Art gehabt. Ein Theologe wie Schleiermacher schrieb in einer seltsamen Verwirrung der Empfindungen über sie „verteidigende Briefe", die sich freilich vor allem gegen die Prüderie der Gesellschaft richteten. Von den Gedanken Schlegels angesteckt, zeigte sich auch der wunderlichste aller deutschen Romantiker, Clemens Brentano (1778—1842) in dem wunderlichsten und verworrensten aller deutschen Romane „Godwi" (1801 bis 1802), in dem er Sittlichkeit und Sinnlichkeit gleichsetzte. Die Heldin redet in diesem teilweise gleichfalls in Briefform gehaltenen Buch wie eine Bacchantin von der Wollust der Liebe und verkündet damit den erforderlichen Haß gegen den Zwang der Ehe: „Wir werden eine Liebe haben, wenn wir keine Ehe mehr haben." Der erste Teil enthält die Geschichte des Helden Godwi, die dieser im zweiten Teil selbst liest, wobei er dem Verfasser einen Teich mit den Worten zeigt: „Dies ist der Teich, in den ich Seite 266 im ersten Band falle." Hier fing die Selbstironie der Romantik an, die in Tiecks Dramen dann so sonderbare Blüten treibt.

Zwischen Novalis und Friedrich Schlegel nahm Ludwig Tieck eine Mittelstellung ein. Er sah die Romantik entstehen, selbst einer ihrer geistigen Väter, der die „mondbeglänzte Zaubernacht" besang, und er sah sie, in dem alten Sinne wenigstens, noch wieder vergehen; seine Lebensgeschichte umfaßt ungefähr alle Stadien dieser Bewegung. Er war am 31. Mai 1773 als Sohn eines Seilermeisters zu Berlin geboren, wo er, bekanntlich zum Vorleser des Königs Friedrich Wilhelm IV. ernannt, nach einer ungemein fruchtbaren und viel-

seitigen Tätigkeit auf literarischem Gebiete am 23. April 1853 starb. An Novalis erinnerte er zuerst durch die Sentimentalität der Empfindung, die freilich nicht zur Gemütstiefe bei ihm wurde, und mit Friedrich Schlegel teilte er die spielende Geistreichelei, die Lust am Paradoxen. Zu einem großen Werk fehlte es ihm weder an Phantasie noch an Erfahrung, aber an ausdauernder, schöpferischer Gestaltungskraft und an einem starken, energischen Gefühl, das der Lebensatem jeder dichterischen Komposition sein muß. Seine Erstlingswerke „Abdallah" und „William Lovell" (1796) behandelten Stoffe von grausiger Beschaffenheit und entfalteten geradezu dieselbe Virtuosität in der Sezierung abnormer Seelenzustände wie Franz Moor und Werther; die Helden taumeln von Verbrechen zu Verbrechen, nicht aus freiem Entschluß, sondern als Spielball geheimnisvoller Hände. William Lovell ist der Typus des von Begierde zu Genuß taumelnden Wollüstlings. Es ist interessant, daß Retif de la Bretonnes realistische Schilderungen aus dem französischen Sittenleben („le paysan perverti") unverkennbar auf den Roman eingewirkt haben, dessen Held wiederum an Jean Pauls Roquairol im „Titan" in mehr als einem Zuge erinnert. Diese erste Periode endete, als der „Wilhelm Meister" erschienen war und Tieck mit seinem Freunde Wackerode sich dem Kunstenthusiasmus hingab; aus den seelischen Abgründen des Verbrechens schwang er sich nun plötzlich in die reine Ätherluft der Kunst. In „Franz Sternbalds Wanderungen" (1798) taucht das Mittelalter und die deutsche Kunst desselben auf; Nürnbergs getürmte Stadt, die Tieck als Student von Erlangen aus mit seinem Freunde Wackerode einst kennen und bewundern gelernt hatte, die freundliche Gestalt Albrecht Dürers, Kunst-, Wander- und Liebesleben unter dem blauen Himmel Italiens, alles das grüßt uns in ansprechendem Bilde; schwärmerische Lieder, in denen die Reize der Schönen und der Natur gepriesen werden, und breite Betrachtungen über das Wesen der Kunst müssen die zahlreichen Lücken der dünnen und völlig zerfließenden Handlung ausfüllen. Irgendein bestimmteres Ort- und Zeitkolorit ist nicht vorhanden, dem Dichter gilt der Enthusiasmus für die Kunst bei seinem Buche sowohl wie bei seinem Helden als die Hauptsache. Die Kunst selbst wird ganz im romantischen Sinne gefeiert: sie soll nicht das Einzelne als Gesondertes darstellen, vielmehr ihm einen allgemeinen Sinn anheften, der es zur Allegorie erhebt. Obenein ist Franz Sternbald auch mehr ein

Poet, als ein Maler, und wie Wilhelm Meister eilt er von einer Schönen zur anderen. Goethe selbst sagte von diesem „Bildungsromane“, daß er eigentlich eher „musikalische Wanderungen“ zu nennen wäre; er vermißte den rechten Gehalt und erklärte, das Künstlerische in ihm käme als eine falsche Tendenz heraus. Es wären viel hübsche Sonnenaufgänge in dem Buch, nur kämen sie zu oft wieder.

* * *

Bildeten philosophische und ästhetische Spekulationen die eine Seite der Romantik und verliehen sie ihr eine gewisse idealistische Richtung, so bot auf der anderen Seite die Sagenwelt des Mittelalters, zunächst in der hausbackenen, plumpen Form der Ritterromane das realistische Gegengewicht. Die Beziehungen zwischen einer sinnlichen und einer ewigen Welt offenbarten sich dem Aberglauben am einfachsten in Gestalt der Geister und Gespenster; an diesen hielt ja der Volksglaube trotz der Aufklärung des 18. Jahrhunderts noch fest. In den Augen der Romantiker erhöhte die Bedeutung dieses Glaubens der poetische Reiz, in welchen manche liebliche Volkssage geheimnisvolle Erscheinungen einhüllte. Mit Eifer machte man nun in der Literatur auf diese ungewöhnlichen Gesellen Jagd; ein ganzer Hexensabbat siedelte sich auf dem deutschen Parnaß an, durch seinen romantischen Spuk wurde der Harz jetzt der deutsche Olymp und in manchem Romane oder mancher Novelle mußte sich die kahle Kuppe des gespensterreichen Brockens zeigen. Das Wunderbare und Rätselhafte, das Schaurige und Gruselige mußten ihre Wirkung tun. Noch das poetischste Geschick in der Behandlung solcher Stoffe entfaltete Friedrich de la Motte-Fouqué, der den alten Ritterroman der gesellschaftlichen Bildung anzupassen verstand. Am 12. Februar 1777 zu Brandenburg geboren, hatte Fouqué als Leutnant die Freiheitskriege mitgemacht; als pensionierter Major gehörte er zu den dichterisch oder literarisch begabten Offizieren, die nach dem Kampfe sich ganz der Muße ihrer kriegerischen Muse widmeten, ohne immer ihren vollen Dank zu ernten; in ärmlichen Verhältnissen starb er am 23. Januar 1843 zu Berlin. Er war der Modeschriftsteller in seinem besonderen Genre vor und nach den Freiheitskriegen, und seine Phantasie, an keinen Raum und keine Zeit gebunden, wirrte ganze Sagenknäuel durcheinander. Die Liebeshöfe der Provence, das altfranzösische

Rittertum, das Wikingertum des Nordens, das Maurentum in Spanien ließen in seinen Romanen ihre Ritter und Geister sich wacker austummeln, ohne daß den Autor die Verschiedenheit dieser Kreise irgendwie genierte. Der „Historie vom edlen Ritter Galmy" (1806) folgten der „Zauberring" (1813) und die „Fahrten Thiodulfs, des Isländers" (1815); namentlich die beiden letzteren Romane sind ein ganzes ethnographisches Ritter- und Gespenstermuseum. Die Reihe seiner weiteren Bücher läßt sich nicht aufzählen. Die rohe und grobe Darstellung der Schauerromanfabrikanten ersetzte Fouqué durch einen süßlichen Stil; seine Helden sind Giganten an Kraft und nehmen es mit einem Dutzend von Gegnern auf. Trotzdem aber fließt in ihren Adern, noch mehr in denen der Heldinnen anstatt des heißen Blutes nur das heiße, dünne Teewasser des Berliner Salons und mit Recht hat man von ihm gesagt, daß er die Pferde besser zu charakterisieren verstanden habe als die Menschen. Um von dem Spuke, der in ganzen Herden in seinen Romanen antrat, nicht geholt zu werden, meisterte Fouqué die Unholde durch das Christentum; die heidnischen Geister, Zauberer und Hexen, für die er Sympathien besaß, mußten ohne Gnade zum Schlusse sich taufen lassen. Der alte, freigeistige Ritterroman bekam so eine christliche Tendenz, die dem Zeitgeschmack jener Jahre entsprach und die Beliebtheit des Dichters erhöhte. Dieser war sogar so fromm gesinnt, daß er in der Vorrede seiner Romane den lieben Gott um seinen Beistand anrief, was dem freidenkerischen Tieck zu bitteren Worten Anlaß gab. Immerhin verstand Fouqué das Schaurige und Wunderbare packend und fesselnd zu gestalten, sogar die elementaren Kräfte nicht ohne poetische Züge zu vermenschlichen wie in der „Undine", (1811) der kleinen Novelle, die Lortzing und E. Th. A. Hoffmann zu ihren Operntexten benutzt haben. Das kühle, anmutig oder mutwillig plätschernde Element des Wassers ist in den Charakteren der Undine und ihres Onkels Kühleborn überaus charakteristisch gezeichnet; beide aber verharren noch ganz in der Sphäre des Spukhaften, wie überhaupt kein Strahl des menschlichen Gemütes bei Fouqué die Natur erhellt.

Diese gespenstige Welt durchzieht auch den besten Roman, welchen die Romantik hervorgebracht hat: „Die Kronenwächter" von Achim von Arnim. Auch er war wie Tieck und Fouqué ein Berliner; am 26. Januar 1781 geboren, hatte er sein Interesse zuerst den Naturwissenschaften zu-

gewandt, dann zog ihn die Romantik in ihre Kreise und er widmete sich ganz der Poesie. († zu Berlin am 21. Januar 1831.) Der erste Band seines Hauptwerkes erschien 1817 und der zweite erst nach dem Tode des Dichters, von Bettina von Arnim herausgegeben. Zwischen den beiden Büchern herrschen Widersprüche des Inhalts, die sich nur dadurch erklären, daß Arnim eine durchgreifende Umarbeitung des Ganzen plante; leider traf das Werk das alte Verhängnis der romantischen Muse, daß es nicht zu einem Abschlusse gelangte. In vier Bänden gedachte der Dichter ein großes Gemälde des deutschen Lebens im Mittelalter zu entwerfen, mit frommem Herzen und scharfschauendem Blick hatte er sich in die Zeiten deutscher Vergangenheit vertieft, ihm selbst war die Fähigkeit eigen, plastisch und anschaulich zu gestalten, und keine Rücksicht auf die konventionellen Formen machte ihn zaghaft, zu schildern, was er als Eigentümlichkeit dieses vergangenen Lebens erkannt hatte. Mit Brentano hatte er (1806 und 1819) „Des Knaben Wunderhorn“ herausgegeben, eine Sammlung alter von ihm gesammelter Volkslieder, und an dem schlichten, treuherzigen Ton dieser Poesie den eigenen Stil gebildet. In lockerer Verbindung, ohne vermittelnde Übergänge reihen sich seine Sätze etwas hart aneinander, aber Dinge und Personen blicken aus ihnen wie mit sprechenden Augen und wundervolle Gleichnisse von höchster poetischer Schönheit beleuchten die Ereignisse und Begebenheiten der Handlung oft mit magischem Lichte. Dramatische Wirkungen kennt seine Erzählungsweise nicht, sie liegt noch fern der modernen Technik; im leisen Flusse ziehen die Ereignisse an uns vorüber, oft vermissen wir die nähere und deutlichere Begründung, wie es für die romantische Kunst charakteristisch ist: der Strom hat geheime Unterläufe, die hier und da auftauchen, in das Ganze eingreifen, dieses fortführen und jenes vielleicht auf eine Sandniederung setzen, wo es unbenutzt liegen bleibt. Aber hält man sich nicht an die Komposition, welch eine Welt baut sich da mit realistischer Sinnlichkeit und märchenhafter Sinnigkeit vor uns auf! Waiblingen und Augsburg in ihrer mittelalterlichen städtischen Herrlichkeit öffnen ihre Tore und Gassen und in prächtigen Genrebildern tritt das Leben unserer Altvordern in seiner kräftigen Derbheit uns entgegen. Alle Typen des Reformationszeitalters gehen an uns vorüber; die große Landstraße des Mittelalters belebt sich mit ihren fahrenden Gesellen, ihren Landsknechten, Sängern und Gauklern; ein drastischer Humor

umspielt oft diese derben, knorrigen Gesellen. Der Kaiserhof entfaltet seine Pracht und seine Turniere; geschichtliche Charaktere, die vorübergehend auftreten, wie Maximilian, Luther, Ulrich von Württemberg, der tapfere Georg von Frundsberg, in einfachen Strichen gezeichnet, atmen eine lebendigere Wahrheit als sie die anspruchsvolle Manier geschichtsphilosophischer Reflexion in modernen Romanen zu erreichen vermag. Derb und geradezu roh benimmt sich dies Geschlecht vergangener Tage, streitlustig und becherfroh, weder im Guten noch im Schlimmen vermag es Maß zu halten. Wie die Schönheit der Frauen ist auch deren Charakter hart und herbe, ohne zierliche Anmut im Reden und Handeln, oft erweisen sie mannhafter und roher als der Mann die Macht ihres Mundes und sogar ihrer Faust. Aber ihre Liebe ist keusch, still und verschlossen und als innersten Kern birgt sie die Treue: wo diese gebrochen wird, wenn auch nur in Gedanken, bricht Sünde und Schande über die Verbrecherin herein, und wo sie sich bewährt in allen Gefährnissen, da hebt sie auch Sünde und Schande auf und adelt das Herz, das ihr folgte.

In der Idee des Romanes spricht sich die Sehnsucht des deutschen Gemütes — die Freiheitskriege waren geschlagen, als die „Kronenwächter" erschienen — nach einer erneuten Einheit, nach der deutschen Kaiserkrone aus. Die „Kronenwächter", ein geheimnisvoller Bund, bewachen auf einem märchenhaften Glasschloß mitten im Meere die deutsche Krone, und, feind dem regierenden Hause Habsburg, trachten sie die Abkömmlinge des alten Hohenstaufengeschlechtes zu Gegenkaisern auszubilden. Der erste Hohenstaufensproß, Berthold, geht zugrunde, nachdem sie ihm, dem armen Waisenknaben, zu Ehren und Reichtum verholfen haben. Er stirbt an den Särgen seiner Ahnen durch einen unheimlichen Zauber, denn einst durch das Blut eines Jünglings Anton von dem Doktor Faust, der hier ein phantastisch-viehischer Trunkenbold, vom Tode gerettet, blieb ihm das Verhängnis zu sterben, wenn jener sterben würde; in dem Augenblicke, wo Anton tödlich verwundet zusammenbricht, sinkt auch Berthold, obwohl in weiter Ferne von ihm, entseelt zu Boden. „Bertholds erstes und zweites Leben" heißt der erste Teil der „Kronenwächter", weil nach jener Bluttransmission Berthold nur noch ein zweites, ein Scheinleben führte. Der zweite, später erschienene Teil der „Kronenwächter" behandelt die Schicksale des Malers Anton,

der durch Annas Pflege wieder zum Leben erwacht, dann die Witwe Bertholds heiratet und mit ihr eine höchst unglückliche Ehe führt. Schließlich läuft er ihr fort und in die Welt hinaus, unter den Landsknechten führt er ein abenteuerliches Leben. Der Roman endet mit der gräßlichen Szene, daß Anton in die Heimat zurückkehrt und dort trunken in der Stunde des nächtlichen Sinnenrausches sein Weib Anna ermordet. Noch mehr als im ersten Bande häufen sich in diesem zweiten die schauerlichen Züge und am wenigsten weiß man, worauf der Dichter die Bestimmung seines Helden gründet, später die Kronenburg zu erobern und die Krone zu gewinnen. Aus den Andeutungen, die über die Fortsetzung noch vorhanden sind, erkennt man mit Erstaunen, daß dieses farbenreiche, halb phantastische, halb realistische Leben wie Novalis „Heinrich von Ofterdingen" in ein bloßes Spiel des Verstandes ausarten, die prächtigen Figuren zu nüchternen Allegorien erstarren sollten, um den Satz zu erläutern, daß die Krone Deutschlands fortan nur noch geistig zu erringen sei. Wie weit ab steht die Wirklichkeit von diesen romantischen Träumereien!

So verrannte sich die Romantik auch dort, wo sie von der Wirklichkeit ausging und sie mit den höchsten poetischen Gaben meisterte, in die alte Schattenwelt, in welcher es keinen Rückweg zu der Sonne Homers gab. Die Welt wurde zum Märchen, das Märchen zur Welt. Es ist nicht zufällig, daß die bedeutenden Romane der Romantiker Fragment geblieben sind. Niemand empfand den Drang, ein letztes Wort zu sagen, einen Abschluß zu gewinnen und ein künstlerisches Weltbild zu vollenden. „Was ist uns denn in einer Geschichte so wichtig", bemerkt Arnim einmal, „doch wohl nicht, wie sie auf einer wunderlichen Bahn Menschen von der Wiege ins Grab zieht, nein, die ewige Begebenheit in allem, wodurch jede Begebenheit zu unserer eigenen wird, in uns fortlebt, ein ewiges Zeugnis, daß alles Leben aus einem stammt und zu einem wiederkehrt." Die Romantik hatte den reichsten Segen der Muse empfangen, die köstlichsten Gaben waren ihr zuteil geworden, und wohl hätte sie einen neuen Höhepunkt deutscher Dichtung erreichen können; so aber sind Trümmer und Ruinen ihr Werk gewesen. Nur in dem kleinen Kunstwerke der Novelle hat sie auf epischem Gebiete dem deutschen Volke die anmutigste Blüte ihrer großen dichterischen Eigenschaften hinterlassen.

3. Die romantische Novelle

Die Novelle ist wie der Roman ein Erzeugnis der romanischen Völker; als die Romantik Umschau hielt über die Poesien anderer Nationen, kamen die Muster eines Boccaccio und eines Cervantes zu neuer Anerkennung und Nachahmung. Goethe hatte, vor allem in den „Unterhaltungen deutscher Auswanderer" und in der „Novelle", oft unter Anlehnung an fremde Stoffe das neue Genre mit zartem Verständnis gepflegt: ein ruhiger, behaglicher Stil war für dasselbe die Bedingung der Form, eine „neue, seltsame und wunderliche Begebenheit" die ihres Inhalts. Das Übermaß der Reflexionen und Gefühlsergüsse, der Ein- und Beilagen, mit welchem man damals den Roman überlud, konnte sie nicht gebrauchen. An der Novelle mußte unsere epische Kunst wieder das Erzählen lernen; da die Romantik mit ihrem Roman nie das Ideal einer volkstümlichen Poesie erreichte und erreichen konnte, warf sie sich auf die novellistischen Stoffe, deren Eigenarten ihrem phantasievollen Charakter überdies so günstig entgegenkamen. Wie das Märchen einst zur Zeit, da es keine Literatur und keinen Buchhandel gab, die Novelle des Volkes gewesen war, so hüllte sich jetzt im Anfang die Novelle in das bunte Gewand des Märchens, ehe sie ihre eigene Form fand. Mit der Kunst des Erzählens war es im allgemeinen schwächer bestellt, allein die fremden Muster halfen bald nach; die Technik schien nicht schwer, wo der Reiz der Dichtung allein im Stoffe vorhanden war. Die kunstvollere Ausgestaltung und Gliederung der modernen Novelle lag der romantischen noch fern. Darin aber beweist auch die moderne Novelle noch das alte, romantische Blut und die Abstammung vom Märchen, daß sie bisweilen leicht und gewandt über die Prellsteine des gewöhnlichen Lebens hinweghüpft und unbekümmert um das Staunen der Philister lustig in die freie, blaue Welt hinaussteuert.

Das größte plastisch gestaltende Talent der Romantik, Heinrich von Kleist (1777—1811), ist auch ihr größtes episches Talent. Nach seinem Tode erst sind seine kleinen „Erzählungen" von Tieck herausgegeben worden und noch langsamer als die Dramen haben sie ihre rechte Würdigung gefunden. Der Stil des Dichters ist von einer eigenartigen Kraft, knapp, gedrängt in seinem Satzgefüge. Alles in ihm wendet sich an die Anschauung, nirgends mischt sich eine Reflexion

ein. Ohne Umschweife geht der Dichter auf sein Ziel los und entwickelt seine Handlung, indem er oft uns sogleich in eine gespannte Situation hineinstellt. „Michael Kohlhaas“ ist die berühmteste seiner Erzählungen. Der Held, ein einfacher Roßtäuscher, beginnt den Kampf mit der Gesellschaft und dem Staat, die ihm Gerechtigkeit dafür verweigern, daß der Junker Wenzel von Tronka wider Recht ihm seine Pferde einbehalten hat. Der Charakter des Helden ist zunächst die schlichteste, bürgerliche Verständigkeit, allmählich aber wächst er in das Dämonische hinein. Weniger als um den Schadenersatz für die Pferde ist es ihm um das seiner menschlichen Würde angetane Unrecht zu tun; offen bekennt er dem großen Reformator, welchem er seinen Handel vorträgt: „Verstoßen nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt wird; wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden in die Einöde hinaus, er gibt mir die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand.“ Erst als sein Recht ihm geworden, gibt Kohlhaas sich zufrieden und erleidet freudig den Tod. Gewisse romantische Züge trüben den Schluß der Novelle, an welchem auch stark hervortritt, daß nicht bloß der Starrsinn des Rechtes, sondern ebensosehr ein dämonisches Gefühl der Rache in der Brust des Helden lebt. Dem Satze: besser Unrecht leiden als Unrecht tun, stellt der Dichter den anderen gegenüber: besser Unrecht tun als Unrecht leiden — sein ganzer Charakter verkörpert sich in ihm. Hört man nicht aus der Novelle wie ein fernes Echo den wilden Kriegsruf der „Hermannsschlacht“? Kleists Novellen halten sich im übrigen vollständig fern dem Leben seiner Zeit; meistens sind sie düster und tief erschütternd wie „Michael Kohlhaas“ und das „Erdbeben in Chili“, doch geht bisweilen kontrastierend und die Wirkung verschärfend ein bitterer Humor durch seine Schilderung. Dämonisch wie Kohlhaas in seinem Gerechtigkeitsgefühle ist im „Findling“ Piochi in seinem Hasse; da er auf dem Schafotte steht, weigert er sich standhaft das Sakrament zu nehmen und dadurch selig zu werden, er will seinen Gegner bis in die Hölle mit seinem Hasse verfolgen. In der „Verlobung auf St. Domingo“ führt ein Mißverständnis die tragische Katastrophe herbei; die weibliche Heldin, Toni, ist eine der sympathischsten Charaktere Kleists. In dem „Erdbeben in Chili“ verbindet sich die rührende Idylle unter den Schrecken des Naturereignisses mit der dramatischen, tragisch verlaufenden Volkserregung und der Parallelismus zwischen der Furchtbarkeit der Naturgewalt und der Furchtbar-

keit menschlicher Leidenschaft übt einen grausigen Eindruck auf das Gemüt des Lesers aus. Die „Marquise von O . . .“ behandelt einen heiklen Stoff, der ein tragisches Ende erwarten läßt und nur gezwungen es vermeidet; der Charakter der Marquise ist übrigens vortrefflich gezeichnet. An ihn erinnert auch die Littegarde im „Zweikampf“, einer romantisch-mittelalterlichen Geschichte, worin der Dichter das Duell als Gottesurteil mehr zu rechtfertigen als zu verwerfen scheint. Überall aber offenbart sich bei Kleist die Psychologie der Geschehnisse nur in dem anschaulichen Detail der Erzählung, in Handlung und Wort der Charaktere selbst. Diese künstlerische Sachlichkeit ist in unserer Literatur einzig.

In Kleists Novellen liegt das Unheimliche mehr in dem menschlichen Charakter, Tiecks erste Erzählungen, die er im „Phantasus“ (1812—17) veröffentlichte, versetzen es mehr in die Natur. „Der blonde Eckbert“, der „getreue Eckart“, der „Runenberg“, der „Liebespokal“ usw. zeigen die magische Macht der Natur auf die menschliche Seele; es sind schauerliche Geschichten, um so schauerlicher, als der Dichter sie mit eiskalter Miene und mit großem technischen Geschicke erzählt. Der an schauerlichen Effekten reichste und doch zugleich humorvollste Dichter der Romantik war indessen E. T. A. Hoffmann. Er war ein Ostpreuße, am 24. Januar 1776 zu Königsberg geboren; er hatte sich der juristischen Laufbahn gewidmet und war von der Regierung 1803 nach Warschau als Rat geschickt worden, als der Einmarsch der Franzosen in diese Stadt seiner Staatskarriere 1806 ein Ende machte. Darauf verwertete er seine hervorragenden musikalischen Talente in der unsicheren und notvollen Stellung eines Musikdirektors bei verschiedenen Schauspielergesellschaften, bis er endlich im Jahre 1816 wieder als Rat beim Kammergerichte in Berlin angestellt wurde. Unvergessen sind in der Berliner Tradition noch heute die „Weinabende“, die er in Berlin bei Lutter und Wagner mit schauspielerischen Größen wie Devrient u. a. zusammen feierte. Er war in seinen Gesinnungen ein aufrechter Mann, dabei eine geniale Natur von einer seltsamen Mischung der Eigenschaften; scharfer, witziger Verstand einte sich bei ihm mit sprühendem, leidenschaftlichen Temperament. Vielleicht kann man in seinen Schriften das Wesen der vielgerühmten „romantischen Ironie“ am besten studieren. Auch sie ist im Grunde genommen ein sehr mechanisches Spiel; man betrachtet ein und denselben Gegenstand von zwei entgegengesetzten

Standpunkten und fügt diese verschiedenartigen Bilder unvermittelt zusammen. Das Schöne ist dann zugleich häßlich, das Häßliche schön, das Prosaische phantastisch, das Komische schauerlich, das Tragische lächerlich, alles in demselben Augenblicke, ein Taschenspielerkunststück des Verstandes, an dem freilich auch die Phantasie und das Temperament ihren Anteil haben. Diese Kunststücke und Effekte waren Hoffmanns ureigenes Element und am ergötzlichsten waren sie, wenn er, das ostpreußische Genie, sie am Berliner Spießbürgertume ausübte, das er haßte, wie jedes Genie die Philisterwelt haßt. Er treibt diese Streiche mit einer Virtuosität, bei welcher dem Leser selbst Hören und Sehen vergeht. Er verwandelt einen Archivarius in einen Geier und den Geier wieder in den Archivarius, niemand weiß genau, soll er es für eine Sinnentäuschung des Helden, der dem Archivarius guten Tag sagt, oder für einen Spuk halten. Oder der Kanzlei-Sekretär Tusmann, eine urprosaische Schreiberseele, geht abends nach Hause, wider Gewohnheit vielleicht etwas spät und etwas vom Weine angeheitert. Da begegnet ihm ein Kerl auf der Straße, reißt ihm beide Beine aus, wirft sie ihm ins Gesicht und läuft weg. Vor seiner Haustür sieht sich Herr Tusmann auf einmal doppelt, er tanzt mit einem Besenstiele, und siehe, um ihn herum wimmelt es nun von lauter Tusmännern, die jeder mit einem Besenstiele tanzen. Am anderen Morgen aber sitzt er auf dem Denkmale des großen Kurfürsten. Diese Abenteuer erfahren wir aus dem Munde des Herrn Tusmann selbst, der sie mit kläglichster Miene berichtet; hat er geträumt, ist er verrückt oder sind ihm diese Wunder wirklich begegnet? Die mutwillige Laune des Dichters vermeidet die bestimmte Antwort, aber in dem Gegensatze der pedantischen Philisterhaftigkeit des Charakters und der phantastischen Tollheit der Abenteuer liegt ein unendlich komischer Reiz. Natürlich verzerrt der Humor des Dichters dadurch seine Helden zu Fratzen und Karikaturen, der Eindruck geht tief ins Schauerliche und Dämonische, und diese Fratzen grinsen uns aus den meisten Hoffmannschen Schriften, so aus den „Phantasiestücken in Callots Manier“ (1815), aus den „Elixieren des Teufels“ (1816) und selbst aus den Novellen der „Serapionsbrüder“ (1819—21) entgegen. So dämonisch ist das Naturell des Dichters, daß auch sein Stil sich oft genug in solchen Sprüngen und Übergängen bewegt. Am ergötzlichsten ist diese Karikierung bei der Tierwelt, mehr als Tiecks

„Gestiefelter Kater“ haben vielleicht die „Lebensansichten des Katers Murr“, die mit den Memoiren des verrückten Kapellmeisters Kreisler durcheinander geworfen werden, den humoristischen Kater literaturfähig gemacht. Auch der Hund Berganza in den „Phantasiestücken“ ist mit seinen Betrachtungen über menschliche Dinge ein echtromantisches Geschöpf. In den „Elixieren des Teufels“ erzeugt der Dichter die schauerlichsten Wirkungen, die Doppelgängerei des Helden wird mit einem Übermaß von Verbrechen in Verbindung gebracht, das Blut erstarrt bei der Lektüre dieser gräßlichen Geschichten. Phantastisch gehalten ist in den „Serapionsbrüdern“ auch der „Sängerkrieg auf der Wartburg“, aus dem Richard Wagner einzelne Motive für seine Oper genommen hat, während in der Novelle „Meister Martin und seine Gesellen“ die Biederkeit und sinnliche Fülle des Mittelalters vortrefflich geschildert ist. E. T. A. Hoffmann tritt noch in einer anderen Beziehung unter den Romantikern hervor, die nicht uninteressant erscheint. Er ist, obwohl ein Ostpreuße, der erste Dichter, der sich Berlin als Schauplatz einzelner Erzählungen ausgesucht hat. Die Physiognomie der zukünftigen Reichshauptstadt hat er treu und richtig geschildert, u. a. in des „Vetters Eckfenster“, und einzelne Typen aus der Berliner Gesellschaft, wie z. B. den „Kommissionsrat“ so naturwahr gezeichnet, daß auch heute noch manche Realisten und Naturalisten nicht gegen ihn aufkommen. Der Dämon war jedoch mächtiger in ihm als die künstlerische Besonnenheit, zuletzt packte ihn selbst das Grausen, wenn er bei Lampenlicht seine Geschichten niederschrieb.

Unter den Novellen Achims von Arnim ist „Isabella von Ägypten“ ganz erfüllt von romantisch-gruseligen Zügen trotz der anmutigen Gestalt der Heldin, die zur Jugendgeliebten Kaiser Karls V. gemacht wird; ein tolles Spiel von Verwechselungen hebt überdies jede Stimmung auf. Ausgezeichnet in der Art des Vortrags ist dagegen „Der tolle Invalide“ mit dem schönen Grundgedanken: „Liebe treibt den Teufel aus“. Das romantische Motiv der Doppelgängerei behandelte der Dichter mit übermütigem Humor in der Schnurre „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott“, die auch heute in ihrem Witz noch nicht verblaßt ist. Auch C. Brentano schrieb eine Meisternovelle, die „Geschichte vom armen Kasperl und dem schönen Annerl“, auf die später noch zurückzukommen sein wird.

Eine neue Entwickelung nahm die Novelle, die bei den Romantikern bisher mit Vorliebe ein märchenhaftes und ge-

schichtliches Gewand angenommen, bei Ludwig Tieck, als ihm die Erkenntnis gekommen war, „daß der echte Dichter nur der Sohn seiner Zeit und daß das Beste seines Jahrhunderts sich in seinen Werken abspiegeln müsse." Das Beste des Jahrhunderts waren ihm freilich die romantischen Ideen, allein er nahm einen Anlauf, Leben und Ideen der eigenen Gegenwart zu schildern, und zeichnete wirklich eine Reihe origineller Charaktere. Nur stellten sich zu solchen Vorzügen auch die Schattenseiten ein, nicht bloß, daß er mit Virtuosität die Kunststücke der romantischen Ironie behandelte, weit schlimmer war, daß die alte Novellenform nun wieder zum Behälter sehr geistreicher, oft sehr überflüssiger Reflexionen wurde, welche mit ihren Ranken und Gewinden das dünne Geflecht der Handlung versteckten. Die ästhetische Teetisch-Novelle hat in Ludwig Tieck ihren geistigen Vater. 1823 erschienen die „Gemälde" und die „Verlobte", 1824 „Musikalische Leiden und Freuden" und die „Reisenden", 1828 „Der Alte vom Berge", „Die Gesellschaft auf dem Lande" und „Dichterleben". Tieck schilderte darin die geistigen, besonders die ästhetischen Interessen der höheren Gesellschaft in einem feinen, geistreichen Stil, er kontrastierte die Charaktere sehr hübsch nach den Gesichtspunkten der Ironie. Im „Dichterleben" entwickelte er seine Ansichten über die Poesie; die Novelle hat das Leben Shakespeares zum Gegenstand, allein von einem historischen Kolorit verspürt man nicht allzuviel, selbst die Charakteristik ist schwächer als in anderen Novellen. Die Green, Marlowe und Shakespeare sind im wesentlichen alle Tiecks, die nur verschiedene Ansichten über die Poesie äußern. Von den späteren Novellen Tiecks erwähnen wir nur noch zwei als charakteristisch: den „jungen Tischlermeister" (1836) und „Vittoria Accorombona" (1840). Ihre Entstehung fällt in die Zeit, wo die Romantik in ihrer alten Form bereits abgewirtschaftet hatte, neue Ideen bewegten das deutsche Leben und das jederzeit geschmeidige Talent Tiecks vermochte auch ihrem Einflusse sich nicht zu entziehen. Der „junge Tischlermeister" wendet sich den sozialen Verhältnissen zu und ergeht sich in Reflexionen über Innungen und Zünfte. Man denke sich einen Handwerker, der im Kreise adliger Personen auf gleichem Fuße mit ihnen verkehrt, dort als Professor angesehen wird, wie ein Professor spricht und wie ein junger Edelmann liebt und geliebt wird, obwohl er zu Hause ein Weib besitzt. Ein Bild aus der sozialen Wirklichkeit war das sicherlich nicht.

„Vittoria Accorombona“ steht unter der Einwirkung der zeitlichen Emanzipationsromane. Die Komposition ist verworren, der Stil unruhig, die Reflexion kehrt zu dem Charakter des Tagebuches zurück und vor allem ist die Heldin, die italienische Dichterin, das freigeistige Weib aus den Romanen der Jungdeutschen, das in seiner Liebe über alles hinwegsieht, selbst darüber, daß der Geliebte seine erste Frau umgebracht hat. Daneben zeigen sich die alten, schauerlichen, romantischen Züge; Vittoria Accorombona sieht in visionärem Zustande groteske Gestalten und Fratzen, die sich ihr drohend nahen, und von solchen Gestalten wird sie später in gräßlicher Weise ermordet.

Am anmutigsten stellte sich die romantische Weltflucht noch in den Dichtungen J. von Eichendorffs (1778—1857), des eigentlichen Lyrikers der Romantik, dar. Die Poesie flüchtete sich hier aus dem „staubigen Boden Europas“ in den deutschen Wald, dessen träumerische Stimmung vielleicht kein anderer deutscher Dichter so wunderbar wiedergegeben hat, am schönsten, wenn über den flüsternden Bäumen die stille Nacht steht, die Bäche verschlafen rauschen und der frische Duft dieser Welt geheimnisvoll das Herz erhebt. Auch durch seine Novellen weht diese Stimmung; seine Helden sind passive, träumerische Naturen und doch wie der „Taugenichts“ (1826) in der gleichnamigen Novelle und Fortunat in „Dichter und ihre Gesellen“ Kinder des Glückes, die nicht säen und nicht ernten und von ihrem himmlischen Vater trotzdem ernährt werden. „Der Taugenichts“ ist geradezu ein Kabinettstück; einfach in der Erfindung, schlicht in der Charakteristik, von taufrischem Humor erfüllt, singt die Novelle mit ihrem Helden das Lob der göttlichen Faulheit, aber wie gut wird man diesem gutmütigen, herzigen Burschen, der keine andere Lust kennt, als auf dem Rücken liegend sich die Sonne in den Hals scheinen zu lassen oder höchstens zu seiner Fiedel zu greifen. „Dichter und Gesellen“ stehen hinter dieser Novelle künstlerisch weit zurück trotz ihrer zarten Stimmungsbilder. „Dichterschicksale“ wäre vielleicht ein passenderer Titel gewesen, denn für die Art, wie die romantischen Dichter sich selbst charakterisierten, ist sie höchst interessant. Von dreien wird nur Fortunat glücklich in der Liebe, Otto geht geistig und körperlich zugrunde und Lothario verzichtet auf die Welt, um als katholischer Priester ein Gottesstreiter zu werden. Ein vierter, Dryander, ergibt sich einem zügellosen, vagabondierenden Leben unter Komödianten. Er ist der poetische Faselhans, der

in jeder Minute einen neuen Entschluß faßt und darüber den alten vergißt, sprunghaft und unberechenbar in seinem Wesen, erfüllt von den höchsten Plänen und ohne Willenskraft, sogar ohne eigentliche Absicht, sie auszuführen. Dieser Typus findet sich mehrfach in den Werken der Romantiker, so auch in Arnims „Dolores"; und er bleibt für die Romantik vielleicht bezeichnender als der „Heinrich von Ofterdingen", der nach der blauen Blume suchte. Im wirklichen Leben müssen diese Figuren damals nicht selten gewesen sein.

In eine mehr humoristische Beleuchtung trat dann die romantische Welt in Wilhelm Hauffs (1802—27) Novelle „Memoiren des Satans" und in den „Phantasien im Bremer Ratskeller" desselben Dichters. Mephisto und Ahasver, der ewige Jude, sind beliebte Figuren in der damaligen belletristischen Literatur. Hauff faßt sie beide in ergötzlichster Weise ganz nach gesellschaftlichen Voraussetzungen auf: Satanas ist ein feiner Mann, ein Baron, Ahasver hat dagegen eine unzweifelhafte Ähnlichkeit mit einem polnischen Handelsjuden. Die „Phantasien", Hauffs schönste Novelle, verbinden das Phantastische und Humoristische nicht in der scharf ironischen Weise Hoffmanns, sondern in der gemütvollen Art des Schwaben, dem selbst die Gespenster artige Hausgeister und fidele Gesellen sind. Das anmutig und phantasievoll gestaltende Talent des Dichters bekunden auch seine übrigen Novellen, unter ihnen als die besten wohl die „Bettlerin vom Pont des Arts" und „das Bild des Kaisers", letztere ungemein charakteristisch für die in Süddeutschland damals herrschende Auffassung Napoleons; leicht und frisch geschrieben sind sie der Beweis einer hervorragenden Erzählungskunst. Der frühe Tod des Dichters hinderte seine Entwickelung. Der „Mann im Monde" ist eine geistreiche Persiflage auf Claurens Manier; damals nahm man das Buch ernst und verschlang es als Claurensches Machwerk mit Entzücken. In der Tat fällt auch heute noch die Unterscheidung von den Arbeiten jenes Modeschriftstellers nicht so leicht.

Noch eines originellen Dichtertalentes muß hier gedacht werden, dessen Novellen den üppigen exotischen Pflanzen mit ihrer wunderbaren Farbenpracht glichen und wie diese auch rasch verblühten. Die Wissenschaft und die Poesie hatten den Orient entdeckt, Goethe und Rückert bewegten sich in dem Strophen- und Gedankenmaße orientalischer Lyrik und der Freiheitskrieg der Griechen erregte die leidenschaftliche Liebe,

welche in der Seele des Deutschen für den Boden des alten Hellas wohnt. Mit dröhnender Metallstimme sang damals Wilhelm Müller seine „Griechenlieder" und von fingerfertigen Romanschreibern wurden zu Beginn der zwanziger Jahre mehr Romane über den Kampf der griechischen Helden und die Greuel der Türkenwirtschaft verbrochen, als jemals bis dahin über die deutschen Freiheitskriege erschienen waren. Auch einer der bezeichnendsten Züge für die romantische Stimmung im Volke selbst, das noch kein poetisches Interesse für das kannte, was ihm selbst am nächsten liegen mußte. Leopold Schefer, dessen erste Novellen 1825—1829 erschienen, wird in den Literaturgeschichten meist nur wegen seines poetischen „Laienbreviers" genannt. Am 30. Juli 1784 zu Muskau geboren, hatte er durch die Gunst des Grafen Pückler den Orient bereisen können, aus dem er im Jahre 1820 zurückkehrte, um fortan bis zu seinem Tode (18. Februar 1862) in Muskau ein beschauliches, ganz poetischen Arbeiten gewidmetes Leben zu führen. Der Schauplatz seiner Novellen war neben Italien vorzugsweise die orientalische Welt, und etwas von ihrem inneren Leben ging auf den Dichter über. Seine Helden sind Ausbunde von Schönheit, seine Frauen weich und lieblich, leuchtende Blumen, zart und duftig, seine Stoffe dagegen gräßlich und schaurig, seine Komposition verworren und verschleiert. Dafür ergeht er sich in romantischer Art in Reflexionen und Schilderungen, und ein Kapitel wie die Beleuchtung der Peterskuppe im „Zwerg" ist in unserer epischen Literatur nicht oft geschrieben worden. Trotz seiner weichen, träumerischen Zerflossenheit war Schefer eine in sich harmonische Natur, voll tief sittlicher Gedanken und Empfindungen; ihm mangelte nur die Kraft der Gestaltung menschlicher Charaktere. Der Grundgedanke seiner Novellen ist stets tief ethisch. Im „Zwerg" sehen wir, daß „die Taten des Menschen nicht in die Luft geschrieben sind, wie Kinder mit dem Finger am blauen Himmel schreiben — jemand webt sie in den Teppich des Lebens. Die Vergangenheit kommt, uns zu richten." In der „Erbsünde" sind es die unreinen Gedanken der Eltern, die als Stoff der Sünde in den Kindern nachwirken und die Sünde vorbereiten — ein Gedanke, den unsere Gegenwart aus dem Romantischen in das Physiologische hinübergezogen hat. „Leonore di San Sepulcro", eine Novelle im Stile von Romeo und Julia und weit schauerlicher in ihrem Ausgange als das Shakespearesche Drama, enthält die erschütternde Lehre, daß ein heimliches Glück

keins sei, daß aus ihm sich nur Unglück erzeugen könne. Die schönste von den orientalischen Novellen ist die „Persierin“, in welcher das Weib des Orients sich wirklich zu einer tragischen Größe erhebt. Im übrigen sind leider die „dunklen Mächte des Schicksals“ bei Schefer nicht minder vorherrschend als in den Hauptwerken der Romantik.

4. Die volkstümliche Unterhaltungsliteratur

Der Ritter- und Räuberroman. Die Belletristik des Bürgerstandes. Anfänge des historischen Romans.

Der Roman und zum Teil auch die Novelle der Romantik, wie sie in den beiden vorangehenden Abschnitten gekennzeichnet worden, sind zu ihrer Zeit nicht ins Volk gedrungen. Die große Menge las andere Schriften als „Heinrich von Ofterdingen“, die „Kronenwächter“ und die Tieckschen Teetisch-Novellen. Auch sie hatte ihre romantische Literatur, diese Romantik wirkte jedoch mit drastischeren Mitteln und selbst die Fouquéschen Gespenster waren noch zu gelehrt für sie. Sie gründete sich auf die abergläubischen Vorstellungen, die durch die Ritter- und Räuberdramen wieder erweckt worden waren. Unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet, ist diese Literatur Schund, sogar zum Teil schlimmer als Schund, nicht uninteressant erscheint sie dagegen vom kulturhistorischen Standpunkte.

Goethes „Götz“, noch mehr freilich die Ritterdramen des Grafen Törrings: „Agnes Bernauerin“ (1780) und „Caspar der Thorringer“ (1782) hatten die Ritterstiefel und Ritterspieße auf die Bühne gebracht, von dort wanderten sie in die Romane der Leihbibliotheken. Es entstand der sogenannte „Schauerroman“, der mit dem Namen seiner — man verzeihe das Wort — „klassischen“ Autoren Spieß, Leibrock, Cramer, Vulpius, Veit Weber, Schlenkert usw. untrennbar verbunden geblieben ist. Die Abstammung vom Drama hat diese Art, so alt sie wurde, und sie wurde sehr alt, nie verleugnet; seitenlang finden sich in diesen Romanen dialogisierende Szenen, die sich ausnehmen, als wären sie aus einem Theaterstück herausgeschnitten. Soweit man auf die mittelalterlichen Sagen selbst zurückgriff, waren das bedeutendste Werk Veit Webers (Georg Wächter) „Sagen

der Vorzeit" (1790—99), die dieser, ein Hamburger Theologe und Lehrer (1762—1837) veröffentlichte. Sie riefen zahlreiche Nachahmungen hervor, unter denen „Das Gespensterbuch" (1810—12) von Joh. Aug. A p e l und Fr. L a u n (Fr. Schulze) die bekannteste geblieben ist. Aus dem „Gespensterbuch" entnahm später Fr. Kind (1821) den Stoff zu seinem Text für Webers „Freischütz". Diese Bücher haben trotz ihre novellistischen Aufmachung auf den Charakter auch der höheren Romantik einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt; sie waren ein Hauptanlaß, daß man begann, die alte Märchen- und Sagenwelt, soweit sie noch im Munde des Volkes lebendig war, wieder zu sammeln. Aus dieser Sagenwelt holte auch der R i t t e r r o m a n sich seine Motive; freilich war von irgendwelcher kulturhistorischen Färbung des Mittelalters in diesen Erzeugnissen nicht die Spur zu finden. Nur der alte Apparat aus dem Ritterdrama wurde in Bewegung gesetzt und vom Ritterdrama stammten auch der hohle, schwülstige Stil und die Tendenz, die merkwürdigerweise vielfach ganz unter der Einwirkung des Aufklärungsgeistes stand. Kirche und Geistlichkeit wurden verspottet, die sinnliche Begehrlichkeit und die Schlauheit des Pfaffen oft sehr drastisch behandelt. Die Rolle, welche in ihnen mit Vorliebe der Klausner, der Waldbruder spielt, ist ganz die des Philosophen einer biederen Nützlichkeitsmoral. Auch gegen die Standesvorurteile, welche Adel und Bürgertum schieden, machten diese Ritterromane Front. Vor allem fehlte nicht die heilige Feme und andere Geheimbünde, die der Geschmack des 18. Jahrhunderts nun einmal liebte, und sie hatten sogar einen höheren Zweck, als dem Leser das Gruseln beizubringen; sie griffen tief in die allgemeine Volksstimmung, die für Freiheit und Recht schwärmte, da sie wenigstens im Roman ihm eine ausgleichende Gerechtigkeit vortäuschten. Der Inhalt war bei aller Abenteuerlichkeit recht monoton und wurde, ganz wie bei den schlechten Sensationsromanen unserer Tage, durch auffallende und irgendwelche adelige Namen tragende Titel gedeckt. Die Fruchtbarkeit einzelner Autoren war dabei unglaublich, was sich nicht zuletzt durch das kärgliche Honorar erklärt, welches die armen Massenfabrikanten damals von ihren Verlegern erhielten. Wie ihre Phantasie sich dabei abarbeitete, beweist recht drastisch eine Anekdote aus mündlicher Überlieferung. Als der Vielschreiber Leibrock einmal vor den Toren von Braunschweig von einem Bekannten angesprochen wurde, warum er denn gar so nach-

denklich dreinschaue, entgegnete er, er sinne über eine neue Todesart nach, die in seinen Büchern noch nicht vorgekommen, worauf der andere ihm witzig bemerkte, er solle einmal einen seiner Helden sämtliche Leibrocksche Romane lesen lassen.

Eng mit dem Ritterroman hing der Räuberroman zusammen, der ebenso aus dem Räuberdrama sich entwickelte. Schillers „Räuber" und Zschokkes Drama „Abällino, der große Bandit" (Zschokke hatte sich übrigens auch im Ritterroman versucht) gaben hier die Anregung, Vulpius' „Rinaldo Rinaldini" das Muster. Dieses Buch hat eine ganze Räuberromanliteratur geschaffen, und sein Held ist in Deutschland populärer geworden als mancher berühmte Name. Chr. Aug. Vulpius, geboren am 23. Januar 1762 zu Weimar, hat ein sehr unstetes Dasein geführt, ehe er 1797 als Theatersekretär an das unter Goethes Leitung stehende Weimarer Hoftheater berufen wurde; bekanntlich wurde er dort durch seine Schwester, die schöne Vulpius, 1806 der Schwager unseres großen Dichters. Er starb nach einer unheimlich fruchtbaren literarischen Tätigkeit als herzoglicher Rat zu Weimar am 26. Juni 1827. Das Bestechende an den Schillerschen „Räubern" war das Paradoxon, daß nur ein Räuber der wahrhaft Gerechte und auserwählt sei, die Tugend zu belohnen, das Laster zu strafen. Recht und Freiheit sind die beiden Glücksgüter, deren sich der Räuber erfreut, Vulpius fügte in seinem „Rinaldo Rinaldini" als ein drittes die Liebe hinzu. Das Werk ist interessant als ein Spiegelbild des allgemeinen Geschmackes, wie er in den unteren Schichten unseres Volkes Jahrzehnte hindurch maßgebend gewesen ist. Es ist eine langweilige Aufzählung von Abenteuern; in jedem der achtzehn Bücher, in welche das Werk eingeteilt ist, wird dasselbe Lied abgehaspelt: Rinaldo Rinaldini verliebt sich, kommt in Gefahr, wird eingesteckt, aber gleich darauf gerettet. Wie Karl Moor ist er der Freund der Armen, der Feind der ungerechten Reichen, daneben ein gefühlvoller Naturschwärmer und Don Juan. Interessant ist nicht zuletzt, daß auf den „Rinaldo Rinaldini" kein geringeres Werk als Goethes „Wilhelm Meister" eingewirkt hat. Nicht nur die Komposition und der ganze Romanapparat, auch die Charakteristik, namentlich der weiblichen Figuren, hat verwandte Züge. Auch die Einstreuung der lyrischen Gedichte in „Rinaldo Rinaldini" — das Räuberlied ist das einzige, was außer dem Namen von dem Roman im Volksgedächtnis sich noch heute erhalten hat — und

der Umstand, daß Italien der Schauplatz dieses Banditenromans ist, deuten auf das große Werk. Der „Rinaldo" hatte einen ungeheuren Erfolg; wenn im Jahre 1843 erst die sechste Auflage erschien, so waren die zahlreichen Nachdrucke und Nachahmungen daran schuld; besonders unter den ersteren hatte Vulpius zu leiden und zur Strafe für sie ließ Rinaldo in einer der erneuten Auflagen einen Reutlinger Nachdrucker, der sich zur Aufnahme in seine Bande meldete, hängen, „weil er für die Gesellschaft zu schlecht sei". So rächte sich damals ein armer deutscher Autor!

„Rinaldo Rinaldini" fand zahlreiche Nachahmer; bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein hat diese Kategorie der Ritter- und Räuberromane eine besondere Abteilung des Leihbibliothekenromans gebildet. Aus einer ähnlichen Stimmung ging Zschokkes „Alamontada, der edle Galeerensträfling" (1802) hervor, eine Novelle, deren Einleitung aus einer schön geschriebenen, rationalistischen Betrachtung über das Wesen der Religion besteht; der Verbrecher wurde hier zum tugendhaften Dulder.. Mit dem Räuber- und Ritterroman verwandt war der alte Abenteuerroman, in welchem alle Ingredienzien, das Komische, Phantastische, Sentimentale und Lüsterne sich mischten und der jetzt von neuem auflebte. Die Einwirkung der frivolen französischen Liebesromane, die vielfache Übersetzer fanden, verlieh dieser Gattung noch einen besonderen Hautgout. Da gab es Abenteuer des Junkers Hans von Birken (1811), Abenteuer Hadschi Babas (1828), Abenteuer des Grafen von J . . . ., Verliebte Abenteuer, Kreuz- und Querzüge eines schalkhaften Freiers (1812), Abenteuer des Ritters Mendoza d'Aran und seines Knappen Trüffaldin (nach dem Französischen, 1812), Abenteuer und Wallfahrten einer deutschen Schauspielerin usw. usw. Der „komische Reiseroman", aus dem 18. Jahrhundert stammend, war eine Unterart dieser Spezies, die hier nicht weiter erörtert werden soll. Der Gesamtcharakter dieser Romane war schlüpfrig und sinnlich und in seiner Komik wiederum breit und plump. Im Jahre 1789 war Bernardin de St. Pierres: „Paul und Virginie" erschienen, 1801 „Atala" von Chateaubriand; die Länder in fernen Meeren wurden nun die Stätte, wo Unschuld und Glück noch ungetrübt weilen konnten, da die Welt der Kultur sie nicht mehr kannte. Die sentimentale Schäferpoesie des 17. Jahrhunderts kam in diesen transozeanischen Idyllen wieder zum Leben, sie empfing dabei durch

die Einwirkung von Defoes „Robinson“ oft einen bestimmten lehrhaften Zug. Von dem letzteren Werke schossen die Nachahmungen üppig ins Kraut; für jedes Land auf der Karte von Europa und außerdem für jeden kleinen deutschen Staat im besonderen wurde ein „Robinson“ fabriziert. Die transozeanische Welt kam in Romanen wie: „Tameha, die Königin der Sandwichsinseln“, „Zilia, die Peruanerin“, „Odevahi“ (ein Seitenstück zu Atala), „Ataliba, der letzte Inka von Peru“ und anderen Erzeugnissen zu einer ziemlich sonderbaren Darstellung, daß sie aber nicht unbeliebt war, beweist u. a. der geradezu europäische Erfolg, den Kotzebues „Indianer in England“ mit ihrer lange Zeit gefeierten „Gurli“-Rolle auf der Bühne errangen.

* * *

Sentimentalität, Frivolität und eine trockene Nützlichkeitsmoral sind auch die Grundstoffe des damaligen Gesellschaftsromanes, wie er durch Lafontaine und Genossen charakterisiert wurde. Dieser Schriftsteller, geboren am 20. Oktober 1758 zu Braunschweig, von Hause aus Theologe — er machte u. a. als Feldprediger den Zug in die Champagne mit — war bis zu seinem Tode (20. April 1831) der Liebling des Bürgerstandes, es ist bekannt, daß sogar die schönen Augen der Königin Luise über seine Romane weinten. In seiner Gefühlsschwelgerei und Gefühlsüberschwenglichkeit bezeugte der Lafontainesche Roman seine Abstammung vom „Werther“. Wie ein endloser Tränenstrom ergießt sich seine larmoyante Seelenstimmung durch ganze Bände und Lafontaine schrieb deren mehrere hundert. Mit der Wertherschen Sentimentalität verquickt sich aber die Lüsternheit des französischen „Faublas“; Lafontaines Heldinnen gehen bisweilen dicht am Bordell oder am Ehebruch vorüber, wenn sie nicht geradezu hineingeraten, und seine Helden sind energielose Schwächlinge, die bei jeder Gelegenheit straucheln, sich aber doch auf die Tugend hinausspielen. Die Moral, die in seinen Büchern gepredigt wird, entspringt im Gegensatze zu den romantischen Spekulationen aus der nüchternen Aufklärungsphilosophie. Die vollkommenste Verworfenheit vergab sie mit christlichem Herzen, sobald sie nur in gefühlvollen Worten sich ausweinen konnte. Die menschliche Natur war ja so schwach, daß auch die Edelsten fehlen mußten; so malte Lafontaine denn die Wollust und nicht den

Teufel, sondern den rettenden Engel daneben, und seine Leser berauschten sich an seinem falschen Gefühlsschwall.

In diesem Stile arbeitete eine große Anzahl von Schriftstellern, mit Lafontaine wetteiferten Kotzebue, Schilling, A. W. Lindau und Laun (Fr. Schulze), die zum Teil an die Stelle der Gefühlsseligkeit eine breitspurige Behaglichkeit setzten, die richtige Bettelsuppen-Literatur, in welcher der Ehebruch schmackhaft gemacht werden sollte. Diesem Zusammenhange gehören Goethes „Wahlverwandtschaften" an, obwohl der große Dichter mit den Sudlern nichts gemein hat als das äußerliche Thema. Auch der Romantiker Achim von Arnim schrieb seinen moralischen Roman: „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, eine Geschichte für arme Fräulein" (1810), ein Werk, das ganz die sprunghafte Kompositionsart der Romantik, aber auch eine vortreffliche Charakteristik der Gestalten aufweist. Zarte, schöne Stimmungsbilder wie die klassische Schilderung des verfallenen Schlosses im ersten Kapitel fesseln, und wohltuend wirkt der tiefsittliche Geist des Dichters, bestände nur die Handlung nicht aus einer Reihe von Zufälligkeiten und Mißverständnissen. Ein armes, kokettes Grafenfräulein wird von einem reichen Edelmanne geheiratet, aber ihre Koketterie gereicht ihr zum Unheil, die Gräfin wird ihrem Gatten untreu. Der Schuld muß die Sühne folgen. Der Graf, in dem Arnim das Muster eines Kavaliers schildert, verstößt sie nicht, vielmehr soll sie durch aufopfernde Mutterliebe ihr Vergehen sühnen, und indem sie sich voll Reue der Aufgabe widmet, kehren für sie auch freundlichere Tage wieder. Sie liebt jetzt ihren Gatten mit glühender Liebe, er dagegen behandelt sie, wenn auch zart und respektvoll, stets mit einer gewissen Zurückhaltung, die sie tief schmerzt. Die Eifersucht erhöht diesen Schmerz; eine Fürstin liebt den Grafen und sucht ihn nachts heimlich auf, allein anstatt in sein Zimmer gerät sie in das eines Schreibers, der für sie schwärmt. Ohne ihren Irrtum erkannt zu haben, entdeckt sie der unglücklichen Dolores ihre Liebe und fordert sie auf, sich von dem Gatten scheiden zu lassen. Dolores entsagt aus Schmerz über den angeblichen Treubruch des Grafen und stirbt am gebrochenen Herzen; die Fürstin vergiftet sich selbst, als sie erfährt, wem sie sich hingegeben. Das ist der Hauptfaden der Handlung, die sonst nach romantischer Manier allerlei Gedichte und Novellen noch in sich schließt; ihre Tragik erscheint uns gezwungen und unverständlich, so himmel-

hoch sich das Werk auch aus dem Lafontaineschen moralischen Sumpfe emporhebt.

Wenn Lafontaine den Ehebruch von der weinerlichen, Arnim ihn von der ethisch-romantischen Seite nahm, so faßte ihn Julius von Voß von der leichten Seite auf. Julius von Voß (1768—1832) war preußischer Offizier und vertauschte (1798) den Degen mit der Feder. Außer seinen Romanen schrieb er zahlreiche Theaterstücke, unter denen einzelnes weit besser als seine Romane war. Sie bilden eine ganze Bibliothek und geben mit ihren schlüpfrigen Situationen den französischen kaum etwas nach; er übertraf darin jeden modernen Berliner Realisten. Von dem Typus des preußischen Offiziers vor und nach 1806, der sein Ideal blieb, hat er uns ein getreues Bild in seinen Schriften gezeichnet. Man ersieht daraus, daß die Lessingschen Herren von Tellheim zu seiner Zeit überaus selten geworden waren. Venus und Bacchus waren die beiden Armee-Gottheiten und wie ihnen wurde auch dem König Pharao wacker gehuldigt. Trotzdem steckte noch ein tüchtiger Sinn und fröhliche Zuversicht auf den eigenen Mut in dem Soldaten. So wird er uns in seinen Romanen verherrlicht; seine sinnlichen Ausschweifungen bekommen bei Voß geradezu den Charakter von Heldentaten, so in dem Roman: „Begebenheiten eines schönen Offiziers, der wie Alcibiades lebte und wie Cato starb“ (1817). Daneben besaß dieser Schriftsteller eine gewisse komische und satirische Begabung, welche die Zustände der Zeit geißelte und für manches einen freien, klaren Blick bewies. Er verspottete die nach den Freiheitskriegen auftretende altdeutsche Schwärmerei, das Turnerwesen, den Schlegelschen Katholizismus und die in Mode gekommene Hellseherei in nicht übler Manier, selbst die politischen Zustände beurteilte er mit einem gewissen Freimut.

Als Erzähler beliebt war auch Heinrich Zschokke, dessen bereits Erwähnung getan wurde, und die Novellen des Schweizer Erziehungsmannes gehörten zu den erfreulichsten Erscheinungen in der Unterhaltungsliteratur seiner Zeit. Zschokke, der geborene Magdeburger (1771—1848), ist nach einer etwas abenteuerlichen Laufbahn in der Schweiz, wo er auf verschiedenen Gebieten, namentlich auf dem der Schule und des Verwaltungswesens in geradezu hervorragender Weise praktisch wirkte, zum Schweizer geworden; hier empfing der ehemalige Räuberdrama- und Schauerromandichter die pädagogische Richtung, die der Schweizerliteratur eigen ist; man

denke nur an Pestalozzis „Lienhard und Gertrud“, Gotthelfs Schriften, ja selbst an Kellers Novellen. Die Rousseau-Pestalozzischen Gedanken über Erziehung, religiöses Leben und vernunftgemäße Lebensweise sind von Zschokke in verschiedener Weise verarbeitet worden. Seine Schriften umfassen zahlreiche Bände, am bemerkenswertesten sind darunter, abgesehen von dem historischen Roman „Addrich im Moos“: „Die Prinzessin von Wolfenbüttel“, „Der Flüchtling im Jura“, „Ein Narr des 19. Jahrhunderts“, „Die Herrenhutergemeinde“ und die kleinen komischen Erzählungen. Sein einst vielgerühmtes „Goldmacherdorf“ mit seiner Bauernpädagogik muß dagegen als bereits vollkommen veraltet bezeichnet werden. Zschokke besaß eine echt volkstümliche Schreibart, eine bewegliche Phantasie, eine ungetrübte Klarheit des Verstandes und einen Blick, der die komische Seite an jedem Ereignis leicht auffaßte; mit Recht sind seine Schriften noch nicht ganz aus den Hausbibliotheken verschwunden.

Am meisten Bewunderung fanden indessen Schweiz und Schweizer Art in Deutschland durch ein berüchtigtes Buch, betitelt: „Mimili“ von Clauren. Der unter diesem Pseudonym seiner Zeit wohlbekannte preußische Hofrat Karl Heun (1771 bis 1854) wandelte die breiten Wege Lafontaines und Kotzebues und überkarikierte die Karikaturen derselben. „Mimili“ (1816), die Heldin dieser in den Alpen spielenden Novelle, wurde das Entzücken der deutschen Leserwelt. Dieses Wunder von Unschuld und Bildung nennt alle Alpenkräuter mit lateinischen Namen, spricht gewandt wie eine Stadtdame und enthüllt jene gemachte Keuschheit, die unter ihrer süßlichen Ziererei die Sinnlichkeit nur schlecht verbirgt. Der Held prunkt mit Patriotismus, der allmählich in Mode gekommen war, und kitzelt den Leser durch seine lüsternen Reflexionen und durch die Schilderung der pikanten Situationen, in die er gerät. Die Szenerie dieser Begebenheiten bilden die Alpen, freilich nicht die Berge, wie sie uns aus Tschudi und Zschokke anschauen, sondern nur die vom Maschinisten effektvoll beleuchteten Prospekte. Den Schokoladefiguren entsprach der Syrup der Darstellung, eine affektierte Poesie setzte jeden Begriff in sein kosendes Diminutiv; da gibt es nur „Leibchen“ und „Röckchen“ und zu ihnen gehören „Lilienwangen“, „Schwanenhälse“, die „Purpurwürze der Lippen“, das „Pfirsich-Samt der Wangen“ und andere herrliche Sachen, worunter die eßbaren nicht die geringste Rolle spielten. Man sieht bei der-

artigen Schilderungen leibhaftig den Verfasser vor sich, wie er selbst sich lüstern das Mäulchen wischt, und sehr witzig hat Hauff in seiner „Controverspredigt" diese Manier gerichtet. In anderen Novellen und Schweizergeschichten Claurens ist die Darstellung bisweilen noch läppischer, aber in „Mimili" tobte sich das von Lafontaine, Schilling u. a. hervorgerufene Modegenre gleichsam aus. Nachdem es mit diesem Erzeugnis seinen Höhepunkt erreicht hatte, der allerdings kein Höhepunkt der Kunst war, hatte es sich erschöpft. Andere Bestrebungen verdrängten es aus dem Interesse des Publikums.

* * *

Im Jahre 1815 erschienen in Deutschland die Übersetzungen der Romane Walter Scotts, und man kann sagen, in dem Dezennium von 1820—30 beherrschen die Werke des großen Schotten das literarische Interesse fast ausschließlich. Von hier an datiert eine neue Epoche des modernen Romans. Mit ungeheurem Enthusiasmus aufgenommen, erweckten sie vielfache Nachahmungen; erst jetzt wurde das große Gebiet der Geschichte für die Dichtung erschlossen, in einem Sinne, wie er bisher durch die Romantik versucht, aber bei der Willkür ihrer Methode nicht erreicht worden war. Von der deutschen Romantik war auch Walter Scott ausgegangen, Goethes „Götz" und Veit Webers „Sagen der Vorzeit" hatten seine Einbildungskraft angeregt, die Liebe zu seiner Heimat und ihrer geschichtlichen Vergangenheit die Wahl seiner Stoffe bestimmt. Diese Momente, seine Beziehungen zum Romantischen und sein Vaterlandsgefühl, machten ihn dem deutschen Geiste verwandt. Von Walter Scott haben die Geschichtsschreiber ebenso wie die Romandichter gelernt: die einen, was das Wesen der Geschichte, die anderen, was das Wesen des Romans ist. Er hat den Historikern gezeigt, daß die Geschichte keine Anhäufung abstrakter Ideen ist, sondern dieselbe Fülle von Erscheinungen, die dem Geschichtsschreiber in seiner Zeit entgegentritt, und dem Romandichter, daß seine Charaktere nicht die bloßen Spiegelbilder seiner Gedanken sein dürfen, vielmehr wie durch Kleid und Stand, so durch Eigenart der Rede und Sinnesart sich unterscheiden müssen. Und da er Wahrheit und Kraft als Haupthebel seiner Poesie erkannte, suchte er sich seine Modelle — denn als echter Künstler arbeitete er nach Modellen — nicht in den höheren gesellschaftlichen Kreisen, wo die Formen der Sitte an die Stelle der

Natürlichkeit treten und das Gebot der Klugheit und Lebensart den Ausdruck der Leidenschaft dämpft. Er studierte das Leben und den menschlichen Charakter vielmehr an den niederen Ständen seiner Heimat: die Pächter und Bauern mit ihrer derben, gesunden Fröhlichkeit, ihren humoristischen Sonderheiten, ihrer hitzigen Streitlust — das sind seine Vorbilder und sie selbst hat er vielleicht am glücklichsten geschildert. Eher als die George Sand und Auerbach entdeckte er die Bauernnovelle. Wie er den Boden von Jugend auf kannte, welcher den Schauplatz seiner Romane abgab, wie er die Natur in den reizendsten landschaftlichen Stimmungsbildern belauschte, so vertiefte er sich in die Eigenart abgelaufener Zeiten, in ihre Sitten, Anschauungen und Sprachformen. Dies antiquarische Studium war ihm keine unfruchtbare Gelehrsamkeit, die sich in Anmerkungen in und unter dem Texte hervordrängte, sondern es verlieh seiner epischen Kunst Farbe und Form. Was die heutigen Naturalisten ihr „Milieu" nennen, bezeichnete vor ihnen der Scottsche Roman als „Sittenschilderung". Und wie im Stoffe, so war er auch in der Form und Technik ein Neuerer und ein Begründer. Er gab für die epische Komposition eine ganz neue Methode und ganz neue Mittel, den Leser zu spannen und zu fesseln, von dem Einfachen zu dem Verwickelten überzugehen, die Phantasie auf die Höhe und zum Mittelpunkte der Ereignisse zu führen, von dem aus das Weltbild des Romanes in seiner ganzen Klarheit ausgebreitet lag. Die Erzählungskunst war nicht dramatischer Art, wie man wohl gemeint hat, sie war nur episch und ganz aus dem Wesen des Epos geschöpft, Walter Scott ist nicht nur Erzähler, er ist bei aller Breite der Darstellung vor allem epischer Künstler.

In Deutschland hatte der historische Roman vordem nur schwache Versuche gezeitigt; Karoline Pichler hatte ihn als Familienroman in ihrem „Agathokles" (1808), die Zeit Diokletians schildernd, mit würdigen steifmoralischen Betrachtungen versehen. Ignaz Feßler suchte in seinem „Mark Aurel" (1790), „Aristides" (1792), „Matthias Corvinus" (1793) und „Attila" (1794) den Despotismus in der didaktischen Form des 18. Jahrhunderts zu verherrlichen. Die zahlreichen Emigrantenromane stellten das Schicksal der französischen Emigranten, von denen ganze Scharen sich in den Rheinlanden festsetzten, gewöhnlich in rührselig-weinerlicher Manier dar. Historische Charaktere traten selten darin auf. Die Ritter-

romane, die vielleicht hauptsächlich in Betracht kommen konnten, kümmerten sich wohl um die Sagen, aber nicht um die geschichtliche Welt. Als Walter Scott bekannt wurde, fiel man in doppelter Weise über ihn her: man übersetzte ihn und man kopierte ihn, soviel an ihm zu kopieren war oder vielmehr was man fähig war, an ihm zu kopieren. Zahlreiche Federn setzten sich in Bewegung und schrieben mit unendlichem Eifer: wenigstens an Fruchtbarkeit wollten sie dem großen Schotten gleichkommen. Ein junges, frisches Talent, Wilibald Alexis, schmuggelte sogar ein Erstlingswerk „Walladmor" unter dem großen Namen auf den literarischen Markt und das heißhungrige Leservolk nahm den Jünger für den Meister. Auch der junge Wilhelm Hauff wagte sich mit einem Stoffe aus der württembergischen Geschichte, dem „Lichtenstein" (1824), gleichzeitig in die Öffentlichkeit und das anmutig geschriebene, phantasiereiche Werk zeigt, so unhistorisch seine Grundlagen sind, wie viel Treffliches sein Verfasser noch auf diesem Gebiete hätte leisten können. Ludwig Tiecks rasche Empfänglichkeit war nicht minder bereit, die neuen Wege zu wandeln. Die Geschichte der Camisarden in den Cevennen hatte ihn angezogen, bezeichnenderweise durch die Berichte über die Prophezeiungen und Visionen dieser geistigen Nachkommen der Albigenser, und so entstand aus seinem Interesse für diese Dinge und seinem Interesse für die Darstellungskunst Walter Scotts der „Aufruhr in den Cevennen" (1826). Die Schilderungen der Bauernversammlungen sowie einzelner Typen aus denselben ließen das Talent Tiecks von einer ganz neuen Seite hervortreten. Leider artete die Behandlung der religiösen Fragen mit dem Fortlaufe der Erzählung immer breiter aus, der Roman drohte in die Teetisch-Novelle überzugehen — da verlor der Dichter selbst das Vertrauen auf seinen Genius. Auch dies Werk ist Fragment geblieben. Eins der besten Bücher der Gattung war Heinrich Zschokkes „Addrich im Moos" (1826). Den Stoff entnahm er seiner schweizerischen Landesgeschichte und wie Hauff und Tieck knüpfte er an eine Empörung an, den Aufstand der Schweizer Bauern gegen die Städte im Jahre 1635. Zschokke sah bei dem altkonservativen Sittenleben der Schweiz, ähnlich wie Scott bei seinen Schotten, noch in seiner Zeit alle Eigenheiten bewahrt, die er in seinem Romane zu schildern unternahm. Sein Held Addrich, ein düsterer und energischer Charakter, hat eine gewisse Verwandtschaft in seinem Schicksal

mit Alamontada, dem edlen Galeerensträfling. Ein empfindsamer Zug entstellt leider diese knorrige Gestalt, die sonst überaus glücklich mit ihrer verschlossenen Zurückhaltung und ihrem klugen Verstande den schweizerischen Typus wiedergibt.

Auf etwas anderen Wegen als diese Schriftsteller, Wegen, die trotzdem zu Walter Scott zurückführten, schritt eine Gruppe von Schriftstellern, unter denen van der Velde, Tromlitz, G. Herloßsohn, Rehfues und Karl Spindler als die hauptsächlichsten Vertreter zu nennen sind. Sie suchten sich die interessanten Episoden der Geschichte aus, um in den kurzen Bericht der Chronik vergnügt einen langen Romanfaden einzuspinnen. Van der Velde (1779—1824) ging mit Vorliebe nach Schweden und Norwegen (Arwed Gyllenstierna 1823, Christine und ihr Hof); aber seine Feder blieb nicht an diese Länder gefesselt; er schilderte auch die „Eroberung von Mexiko", „den böhmischen Mägdekrieg", „die Wiedertäufer" usw. in einem leichten, gefälligen Stil, wobei er soviel romantische Sagenblumen in seinen Schöpfungen anpflanzte, als nur anging. Karl von Tromlitz (1796—1855) — ein preußischer Offizier, mit seinem wirklichen Namen Karl von Witzleben, der nach einer verdienstreichen militärischen Laufbahn in den napoleonischen Kriegen gleich Fouqué und Voß die Feder ergriff — wandte sich mit seinen historisch-romantischen Erzählungen (1826—28) der deutschen Geschichte und mit Vorliebe der Zeit des 30jährigen Krieges zu. Die besten seiner Erzeugnisse sind „Die Pappenheimer", „Der Page des Herzogs von Friedland", „Die Vierhundert von Pforzheim" und „Franz von Sickingen". Der poetische Gehalt der Tromlitz und van Veldeschen Schriften war gering, sie interessieren nur durch den Stoff, nicht durch die Behandlung, obwohl diese sich immer noch weit über die alten Ritterromane erhob.

Einer der fruchtbarsten Erzähler dieser Richtung war Karl Spindler. Sein Leben war selbst nicht ohne einen gewissen abenteuerlichen Charakter. Am 16. Oktober 1796 zu Breslau als Sohn eines Tonkünstlers geboren, studierte er in Straßburg die Rechte, trat dann in französische Militärdienste und ging bald darauf zum Theater über, dem er zehn Jahre lang ausschließlich angehörte. Er starb am 12. Juli 1855, in der letzten Zeit seines Lebens ungebührlich vergessen. Spindler besaß eine erstaunliche und schier unerschöpfliche Phantasie und wenn er sein Talent hätte in Zucht nehmen können, würde er unter den ersten Romandichtern Deutschlands seinen Platz

haben. Aber er schrieb leicht und flüchtig und verflachte in einer wüsten Vielschreiberei die glückliche Gabe, spannend und fesselnd erzählen zu können. In seinen historischen Romanen, wie in dem „Juden“ (1827), dem „Bastard“ (1829), dem „Jesuiten“ (1829) verband er die Motive der alten Schauerromane mit dem kulturhistorischen Notizenmaterial, das er in Chroniken fand: Zigeuner, Raubritter, Räuber, Astrologen, untergeschobene Kinder, wiedergefundene Söhne, dumme, verschmitzte oder schurkische Pfaffen, das Landsknechtstreiben, Juden-Edelmut und Juden-Scheußlichkeit, die Feme, römische Kaiser, türkische Prinzessinnen — dieser ganze Mummenschanz wanderte in Bildern und Abenteuern an dem Leser vorüber. Spindler erzählte frisch und flott ohne die Reflexionen der Romantiker und Moralisten, seine Handlung bewegte sich stets energisch vorwärts. Seine Charakteristik hatte keine Tiefe, allein sie bot stets eine Figur, welche sich der Phantasie einprägte und die man nicht vergaß. In dem „Invaliden“ (1831) entwarf er ein höchst spannendes Gemälde aus der französischen Revolution, ihre Greuel zeichnete er keck und kraß und das Porträt Napoleons kam sogar vortrefflich heraus.

An Bildung überlegen war seiner Erfindungsgabe der Autor des „Scipio Cicala“ (1832), Philipp von Rehfues (1779—1843), der Italien zum Schauplatze seines Romanes wählte und eine Reihe Schilderungen aus dem italienischen Leben und der geschichtlichen Vergangenheit Neapels entrollte. Rehfues erzählte spannend und farbenreich, er wirkte mit allen möglichen romantischen Effekten und traf auch glücklich das Zeitkolorit der spanischen Herrschaft in Neapel, die der Kurator der Universität Bonn, zu welchem Amte ihn die preußische Regierung 1818 berief, einst 1805 selbst aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte.

Wir stehen hier an der Schwelle einer neuen Zeit für den historischen Roman sowohl wie für den Roman überhaupt. Der historische Roman Walter Scotts führte die romantischen Geister aus ihrer idyllischen oder düsteren Traumwelt der Wirklichkeit und ihrer Poesie näher. In der Entwickelung der Kultur fiel der Romantik die Aufgabe zu, fruchtbare Keime in das 19. Jahrhundert zu streuen und es der Zeit zu überlassen, was davon aufging. Die Romantik ist der große Stimmungsakkord, welcher dies Jahrhundert einleitete und dessen Schwingungen selbst in das bewegte Leben unserer eigenen Tage hineinklingen.

Zweiter Abschnitt

Das Revolutionszeitalter 1830—1848

---

1. Die Jungdeutschen

Den Zeitabschnitt von 1830—1848 schließen Erschütterungen des politischen und sozialen Lebens in den europäischen Staaten ein, welche der Epoche ihren Charakter geben. Am spätesten hat die deutsche Nation die Entladung des revolutionären Dranges gesehen, aber was 1848 ausbrach, die Revolution der Gewalt, war schon durch eine Revolution des Geistes eingeleitet worden. Ein neues Geschlecht, an dessen Wiege der Lärm der Napoleonischen Zeit, Schlachtmusik und Kanonendonner ertönt war, betrat jetzt die Bühne. Es stand unter der Nachwirkung großer Erinnerungen, der letzte ersterbende Glanz der Befreiungskriege fiel mahnend auf diese jungen Häupter. Mit jugendlichem Übermute drängten sich, ähnlich wie in Frankreich die junge Generation der Romantiker, die neuen Geister vor, von der neuen Zeit ihre Aufgabe zu empfangen. Es gärte in allen Köpfen von einem schönen weltbeglückenden Traum. Aber das Elend der Zeit legte schon früh eine Krankheit auf das Gemüt der jungen Talente und die aufgeloderte Tatenlust verglomm nur gar zu rasch. Ganz zutreffend hat Gutzkow einst diese Stimmung geschildert: „Die Zeit von 1830 bis 1848", sagte er in einer späteren Ausgabe der ‚Wally', „war reich an Bundestagprotokollen, Zensurverboten, Einkerkerungen, Lokal-Ausweisungen aus allen Staaten der deutschen Landkarte, aber unter dieser hergebrachten Eisesdecke, der einmal in den Paragraphen der deutschen Regierungspraxis üblichen vier Jahreszeiten, wogte und wallte das Meer, bewegt vom Atemzuge des ewigen Frühlings — die stille Liebe zu

allen möglichen Idealen der Menschheit hatte in jener Zeit jeden ergriffen und gab jener Epoche einen vorzugsweise träumerischen und um so unpraktischeren Charakter, als man in einem Lande ohne Öffentlichkeit, bei einer Presse mit Zensur wirklich zu einer vollkommenen Stubenexistenz im Volke gelangen kann."

Aber die Hauptsache war doch: ein Frühlingswind wehte neue Ideen und Probleme in das abgeschlossene romantische Hindämmern. Die französische Revolution von 1830 schüttete ihre politischen Fragen aus, auf die man auch in Deutschland eine Antwort suchte. Heinrich Heines Witz und Ludwig Börnes Radikalismus entflammten die demokratischen Gesinnungen der deutschen Jugend, sie stellten beide dem noch auf der Bärenhaut von den Freiheitskriegen sich ausruhenden deutschen Michel das französische Volk als eine Art Ideal vor, dem er sich würdig an die Seite stellen müßte. Das Zeitalter der Romantik war national gewesen, aber zwischen Dichtung und Leben breitete sich eine tiefe Kluft; jetzt wollte man durch die Literatur eine Einwirkung auf das Leben erreichen, die Literatur zum Mittelpunkt aller nationalen Interessen machen. In seinen „Ästhetischen Feldzügen" (1833), die der Kieler Privatdozent Ludolf Wienbarg dem „jungen Deutschland" widmete — er gab dem neuen literarischen Geschlecht damit auch den literarischen Namen — wies der Verfasser auf diesen Zusammenhang zwischen Leben und Poesie hin. Die Freiheit sollte die Grundbedingung der Schönheit sein. Gegenüber dem geschichtlichen Roman pries Wienbarg den zeitgeschichtlichen; die jungen Dichter sollten „Abrechnung halten mit ihrer Zeit, mit ihrem Leben." Er stellte damit das neue Programm ihres Schaffens auf. Die Politik stand überdies im Mittelpunkt ihres Interesses; man muß es bei Laube nachlesen, mit welchem Jubel die Kunde von dem Ausbruche der Pariser Revolution begrüßt wurde. Die Studenten liefen aus den Hörsälen unter die Literaten, auch wenn ihnen, wie Gutzkow, eben erst ein akademischer Preis zugefallen war, welcher reizte, die begonnene Bahn fortzusetzen. Ein neuer Schriftstellerstand war geschaffen, der fortführen wollte, was die Literaten des 18. Jahrhunderts einst unternommen: die Reform der Gesellschaft mit literarischen Mitteln. Man adelte den Begriff der „Mode", in dem man darin mit Laube den Ausdruck der Hauptgesetze einer Epoche fand — ähnlich wie die „Jungdeutschen" eines späteren Zeit-

alters die „Moderne" proklamierten. Diese Schlagworte von „Mode" und „Zeitgeist", an sich unklar und unbestimmt, entflammten die Jugend und rissen sie aus der kaum begonnenen Karriere in die Unruhe und Unsicherheit des literarischen und journalistischen Lebens. Der Zeitgeist war leider kein liebevoller Genius, er streute niemand Rosen auf den Weg, sondern legte ihm Steine des Anstoßes vor die Füße, ja er öffnete dem jungen Literaten sogar freundlichst die Tür des Gefängnisses, wo er wie Gutzkow und Laube Gelegenheit fand, über die „Zeit und ihre Probleme tiefer nachzudenken."

In politischer Hinsicht war der Radikalismus freilich lange nicht so stark vertreten wie ein gewisser zahmer Liberalismus. Die Begeisterung klammerte sich an ein Wort „Freiheit", ohne über ihren Inhalt tiefer nachzugrübeln. Man erklärte dem Adel den Krieg und schwärmte doch für Edelleute und schöne Gräfinnen. Fürst von Pückler-Muskau (geb. 1785), der Verfasser der „Briefe eines Verstorbenen" (1830) und „Tutti Frutti" (1834), entzückte in seinen Schriften durch die Mischung von Freisinn und weltmännischer Blasiertheit; seine abenteuerlichen Reisen, seine erotischen und sportsmännischen Extravaganzen erfüllten damals die Welt. Wie er in seinen Beziehungen zu der neuen Generation (Laube, Heine, Strauß) sich als ihr Mäzen erwies, so wurde er auf lange Zeit hinaus der Romantyp des Edelmannes, den man noch bei Gustav Freytag in leisem Nachhall wiederfindet und der noch heute nicht ganz ausgestorben ist. Seine Schilderungen aus dem englischen Verfassungsleben, das Interesse für soziale Fragen, das er bewies, kamen zugleich den Ideen der jungen Schule entgegen.

Auch andere als politische Probleme tauchten auf. Unter dem Einflusse des französischen Sozialismus, des St. Simonismus und der leidenschaftlichen Romane der George Sand setzte man die Stellung der Geschlechter in eine neue Beleuchtung. Nicht der Mann allein, auch das Weib hatte seine Rechte und nicht bloß die Rechte seines Herzens geltend zu machen. Frauengeister wie die Rahel, die Bettina von Arnim und selbst die unglückliche Stieglitz, die sich den Tod gab, um ihren Gatten zu dichterischem Schaffen zu begeistern (29. Dezember 1834) erhoben sich bedeutsam über die Männerwelt. So erschien als neues Schlagwort die „Emanzipation des Fleisches", die von der reaktionären Seite als „Verherrlichung der Sinnlichkeit" hingestellt wurde, während man in der Hauptsache nichts

anderes als die „Wiederherstellung des Natürlichen in allen Lebensbeziehungen“ und im besonderen die Befreiung der Ehe von kirchlichen Fesseln dabei im Sinne hatte. Allerdings schwärmte man auch auf Seitenwege ab. Schlegels „Lucinde“ und die Sinnlichkeitsromane des Vorromantikers Heinse, vor allem der „Ardinghello“, wurden wieder gelesen und gefeiert und das Evangelium der freien Liebe fand, wenn auch nur auf kurze Zeit, seine Anhänger.

Wie gegen Staat und Gesellschaft nahm die neue Schule auch der Kirche und ihrer Lehre gegenüber eine andere Stellung ein. Die klassische Zeit war entweder pietistisch oder indifferent — man denke an Goethes Auslassungen über das Christentum, die ihn zu dem „göttlichen Heiden“ stempelten, — und die Romantik hatte sich von christlicher Gesinnung so durchdrungen, daß sie zuletzt in katholischen Kapellen zu der Mutter Gottes betete. Das neue Geschlecht nahm den Glauben ernster. Sich ihm willig hinzugeben, widerstritt gewissen Forderungen und Folgerungen der Vernunft, ihn ganz beiseite zu setzen, war einmal zu unpoetisch und dann lehnte sich eine gewisse Empfindsamkeit dagegen auf. Man kämpfte in sich einen harten Kampf, den nur die praktischeren Naturen leicht und glücklich überwanden, während andere schwer mit ihrem Gotte rangen und nie ganz zu einer inneren Ruhe über diese Fragen kamen. Strauß' „Leben Jesu“ (1835) erregte die Geister mächtig und trieb sie zum Skeptizismus, den man doch zu überwinden suchte. Aber in diesen Seelenkämpfen bewahrte man die Kraft, den schönen Gedanken der Toleranz darum um so eindringlicher den Zeitgenossen vorzuhalten. Die Romantik drohte unser klassisches Erbe: die Ideen der Toleranz und der Humanität dem 19. Jahrhundert zu rauben; auch wenn der jungdeutschen Schule nur das Verdienst bleiben sollte, auf dieses Erbe den Blick zurückgelenkt zu haben, so hat sie ihrer Zeit genug getan.

Unter einem Fluch hatte indessen dieses neue Geschlecht zu leiden: es war in seiner Jugend ein altkluges Volk, das zu früh reif geworden war, und zuviel Ideen an die Dinge heranbrachte, ehe es diese Dinge selbst kennen gelernt hatte. Das Gebrechen lag in der Zeit selbst. Zunächst verschloß sie dem politischen Interesse die politische Laufbahn, in der allein Urteil und Erfahrung gewonnen werden. Wenn man ferner wie der Philosoph dieser Zeit, Hegel, das ganze Weltgetriebe aus dem Begriffe abhaspelte, lohnte es sich dann noch, etwas von den Dingen der Wirklichkeit kennen zu lernen? Alle Geheim-

nisse steckten in den Begriffen und das wunderliche Spiel der Hegelschen Weisheit, welche die Begriffe ineinander überschlagen ließ, bildete den Geist des Paradoxen nur noch mehr aus, der mit der romantischen Ironie von den Vätern auf die Söhne vererbt worden. Die alte Romantik wurde auf das heftigste bekämpft, allein die tote erwachte in einer neuen Form. Den Gegensatz einer Wunder- und einer wirklichen Welt hatte man überwunden, dafür geriet man in einen anderen Zwiespalt zwischen Traum und Wirklichkeit. Wie die alte Romantik verhielten sich auch die Jungdeutschen ironisch zu der Wirklichkeit. Sie übernahmen von Tieck den Ton der Ironie, der rasch in die schärfere Färbung der Satire überging. Man setzte seine Ideenwelt der wirklichen gegenüber und verspottete die spießbürgerlichen und hyperromantischen Gestalten und Gedanken, die in Deutschland noch umherschlichen. In der Tat wurde dieses Gebiet der Satire von einzelnen Talenten nicht ohne Glück bearbeitet, am genialsten freilich von Heinrich Heine, der in Paris auch über Deutschlands politische Verhältnisse sich mit jenem humorvollen Behagen ergehen konnte, ohne welches die Satire zuletzt trocken und unangenehm wirkt. In dieser Hinsicht war der große Dichter ein rechtes Kind des Glückes: hätte er in Deutschland gedichtet und geschrieben wie die Gutzkow und Laube, mit der steten Aussicht auf irgendeine gastfreundliche Hausvogtei, vielleicht wären die schönsten Blüten seines satirischen Witzes nie erwacht. Denn in Deutschland war der Humor damals tot, man lachte wohl mit den Gesichtsmuskeln, aber es war ein tonloses Lachen. Dieser Zwiespalt wirkte auch auf das Gemüt und offenbarte sich hier als „Weltschmerz". Byrons geniale Erscheinung blendete alle Geister, er war der Abgott dieser Modernen. Der Weltschmerz trat an die Stelle des romantischen Grausens vor den Nachtseiten der Natur und an Stelle der Sehnsucht nach der blauen Blume erhob sich Sehnsucht nach einem unbekannten, unnennbaren Gut. Nur ein Unterschied war zwischen der alten und dieser neuen Romantik; jene floh die Welt, froh eine bessere irgendwo im Himmel oder in der Vergangenheit zu finden, diese voller Beziehungen auf das wirkliche Leben gebärdete sich in ihrer Sentimentalität als die Märtyrerin desselben.

Vollgepfropft voll Reflexionen fand man die passendste Form des dichterischen Ausdrucks allein in der Prosa; Th. Mundt erhob sie auf den Thron, der Vers wurde als

überlebt in den Bann getan. Jean Paul galt mit der seltsamen Bildersucht und der Einmischung wissenschaftlicher Ausdrücke in seinen Stil als gefeiertes Muster. Einfachheit und Klarheit im Stil waren verpönt und geschmacklose Bilder pries man als geniale Geistesblitze. In keiner Dichtungsart hinterließ dieser neue Geist deutlichere Spuren als im Roman. Er wurde das große Gefäß, in welchem sich die Ideenfluten von rechts und links sammelten in ihren Widersprüchen und Gegensätzen, aber das Gefäß barst — bildlich gesprochen — unter diesem Drucke. Die Kunstform des Romanes löste sich wieder auf in Briefe, Aphorismen, Tagebücher und Berichte, einige Zeit war der künstlerische Einfluß Walter Scotts zurückgedrängt, glücklicherweise nur für einige Zeit, dann besiegte er auch die Jungdeutschen. Der Realismus kam wieder zu seinem Recht; er überwand die „Bewegungsliteratur", wie der Lieblingsausdruck von Th. Mundt lautete, oder die „Poesie der ideellen Wahrheit und reellen Unwirklichkeit", die Gutzkow für seine ersten Romane in Anspruch nahm.

* * *

Im Jahre 1833 sprang frisch und keck, voll von burschikosem Übermute, der junge Heinrich Laube mit einem Roman in die literarische Arena, welcher den stolzen Titel „Das junge Europa" trug. Eines Maurermeisters Sohn (am 18. September 1806 zu Sprottau geboren) hatte Laube in Halle und Breslau Theologie studieren sollen, aber vor allem dem fröhlichen Burschenleben und seiner Vorliebe für das Theater gehuldigt. Als Hauslehrer auf dem Gute eines Edelmannes bei Breslau hatte er vornehmes Wesen kennen gelernt, gleichzeitig sich noch stärker in die politische Freigeisterei des Zeitalters vertieft. Nicht zuletzt war es die politische Erhebung vom Jahre 1830, die sein Interesse entflammte und ihn zu seinen ersten literarischen Kundgebungen veranlaßte. Ganz und gar der Kanzel entfremdet, übernahm er es nun 1833, als Redakteur der in Leipzig erscheinenden „Zeitung für die elegante Welt", das Evangelium der „Mode", wie es sich in seinem Kopfe darstellte, in seinem Roman zu verkünden.

Aus keinem Werke erkennt man besser die Stimmungen und Tendenzen der damaligen Jugend, als aus dem ersten Teil des „jungen Europa", der den Titel „Die Poeten" trug. Das Programm seines Verfassers hieß Goethe, Jean Paul,

Heinrich Heine, George Sand, Lamennais, Shakespeare und last but not least Heinse, dessen „Ardinghello" mit den Stilarten jener anderen Meister unverkennbare Spuren in dem Roman hinterlassen hatte. Seine Fabel war dürftig genug, sein Inhalt bestand nur aus einer Reihe lose verknüpfter Liebesabenteuer. Im Herrenhause zu Zuschkowitz, dem „Grünschloß" des Romanes, hatte Laube, im Verkehr mit gleichgestimmten Freunden, die Anregung zu dem Buch gewonnen. Die Helden lieben alle durcheinander und kreuz und quer; nicht ihre Geliebten, sondern die Liebe ist ihnen Hauptsache und mit kecker Dreistigkeit verhöhnen sie die Treue und leisten sie Meineide in ihren Liebeshändeln. In den einzelnen Charakteren kommt sowohl die neue Richtung als auch ihr Gegensatz zum Ausdrucke. Valerius ist die Seele der neuen Jugend, ihr Dichter und Philosoph, Hippolyt stellt in seiner stattlichen Erscheinung den genußsüchtigen aristokratischen Lebemann, den Liebeshelden par excellence dar, welchem die Damenherzen unwiderstehlich zufliegen, Konstantin ist der liederliche Falstaff dieses Dichtervereins, Leopold der Kleine der ironische Humorist und in William verkörpert sich die alte Richtung der Romantik. Zur Strafe muß der letztere denn auch den Sündenbock der Gesellschaft und des Romanes spielen. Mehr als die Ereignisse interessieren die Ansichten, die in Briefen und Gesprächen ausgetauscht werden. Der ernste, gesetzte Valerius — nebenbei der einzige bürgerliche Vertreter unter lauter liberal gesinnten Adligen — fesselt am meisten. Ungebundenheit, Freiheit in allen religiösen und moralischen Dingen ist sein erster Glaubenssatz. Während er die individuelle Richtung in Moral und Religion mit Eifer verficht, ist er in der Politik sozialistisch, wurzeln seine Anschauungen in jener Demokratie, welche das Wohlergehen der Gesamtheit fordert; ja er versteigt sich sogar zu der Hoffnung, daß die Nationalitäten verschwinden, eine Universalrepublik einst auf der Welt bestehen würde, die alle die „Millionen der Selbstherrscher" vereinigt. Der ganze Stolz der Richtung äußert sich in dem Preis der „Mode" als der großen Herrscherin auf allen geistigen Gebieten, während die Romantik das Moderne verpönte! Jede neue Bewegung in der Literatur fängt immer mit zwei Schlagworten an: Die Jungen nennen die Alten Philister und rufen energisch zur Rückkehr zu der Natur. Novalis hatte den Wilhelm Meister als philiströs getadelt, hier im „jungen Europa" schilt Valerius wiederum die Romantiker „Philister" und preist die

Natur, die stets in allen Äußerungen und Regungen gesund sei. Der Dichterbund, dem er angehört, beträgt sich denn auch in der Tat nichts weniger als philiströs und schwärmt für die „Enthüllung des Fleisches“ mit einer Sinnlichkeit, von der bezeichnenderweise eine gewisse Koketterie untrennbar ist. Die Charakteristik der Figuren ist nicht besonders tief, sie hält sich mit einer wunderlichen Vorliebe an die Äußerlichkeiten. Die Frauen sind entweder zarte, duldende Wesen, die sich die Untreue ihrer Geliebten nicht besonders zu Herzen nehmen, oder geistreiche, kokette Weltdamen wie die Fürstin Constantine, die die Untreue zum Grundsatze erhebt. Dieser Psychologie angemessen ist der Hymnus des Dichters auf das Weib, „das sich mit Freiheit ergibt, das stark genug ist, die äußeren Nachteile der Gesellschaft zu ertragen, sobald diese den Betrug gegen sie entdeckt“ — alle übrigen, die in Treue bei dem ungeliebten Gatten ausharren, sind einfach „beklagenswerte Galeerensklaven der Sitte“. In diesen Ansichten war der Einfluß der „Lucinde“ Schlegels unverkennbar.

Anderer Art und Tendenz war das in demselben Jahre 1833 erscheinende Werk Gutzkows „Maha Guru; die Geschichte eines Gottes“. Das Buch erinnerte an Voltaires philosophische Romane und war von Heineschen Tendenzen erfüllt. Es entstammte dem inneren Geistes- und Empfindungsleben des Dichters, in dessen jugendlicher Brust die neuen Ideen einen unruhigen Skeptizismus nur genährt und mancherlei Grübeleien über Wahrheit und Wesen des Christentumes geweckt hatten. Karl Gutzkow, das Haupt des jungen Deutschlands, war am 17. März 1811 in Berlin als Sohn eines prinzlichen Bereiters und späteren Subalternbeamten geboren. Der rastlose Ehrgeiz, der schon in dem Knaben wühlte, hat dem Manne manche bittere Enttäuschung bereitet. Als zwanzigjähriger Student, der wie Laube sich dem Kanzelberuf widmen sollte, stürzte Gutzkow sich in die Unruhe des journalistischen und literarischen Lebens; Menzel, der große Literaturpapst des Cottaschen „Morgenblattes“ berief ihn 1831 als Mitarbeiter seines Journals nach Stuttgart, wo er sowohl auf politischem wie literarischem Gebiete durch seine Arbeiten Aufsehen erregte. „Maha Guru“ sollte angeblich eine objektive Darstellung tibetanischer Sitten und Gebräuche sein, in der zugleich eine höhere Idee sich widerspiegelte. Reiseschilderungen waren gerade wieder beliebt geworden und so suchte Gutzkow der Mode entgegenzukommen. Das tibetanische Institut des Dalai

Lama reizte seine Phantasie nur darum, weil der Stoff durch die ironische Darstellung Analogien mit der christlichen Hierarchie gewann. In Paro, einem Flecken in Tibet, besteht und blüht seit langer Zeit eine Götzenfabrik, deren Vorsteher Hali Jong in der Erzschmelzerei ein Künstler ist. Seine Götzenbilder sind stets auf das sorgfältigste nach dem von der Priesterschaft des Landes festgesetzten Kanon verfertigt. Da entdeckt das Auge Hali Jongs, daß, wenn er ein wenig die Entfernung zwischen Nase und Oberlippe bei seinen Götzen änderte, der künstlerische Eindruck ein weit größerer sei, und führt er diese Neuerung aus: die tibetanischen Götzengesichter werden in seinen Händen auf einmal den menschlichen ähnlicher. Hali Jong wird darauf aufgefordert, persönlich sich vor der Priesterschaft in der Hauptstadt zu verantworten. Niedergeschlagen zieht er mit seiner Tochter Gylluspa und seinen drei Brüdern nach Lhassa, wo ein großes Autodafé mit seinen Götzenbildern veranstaltet und er selbst in den Kerker geworfen wird. Inzwischen ist der Regent, der die Stelle des Dalai Lama vertrat, gestorben, und die Priesterschaft entdeckt einen Jüngling, in welchem der Gott wieder Mensch geworden ist: Maha Guru, einen Jugendgespielen Gylluspas, der diese ebenso heiß liebt wie sie ihn. Man erweist ihm jetzt als Dalai Lama alle vorgeschriebenen tibetanischen göttlichen Ehren und Maha Guru phantasiert sich so in seine Rolle hinein, daß er darüber ganz seine Jugendgeliebte und ihren unglücklichen Vater vergißt. Hali Jong verteidigt sich vor seinen Richtern in einer langen glänzenden Rede; hier fallen am häufigsten satirische Streiflichter auf das Christentum. Was der Künstler in seiner Rede geltend macht, ist das Interesse und das Recht der Kunst gegenüber den willkürlichen Festsetzungen der Tradition. Mit Heftigkeit weisen ihn die Priester zurück, am heftigsten der Großinquisitor: die Tradition sei das heiligste Buch des Glaubens, die Kunst nur ein schwacher Nothelf der Religion, unveränderbar stehe das ewige Dogma da. Das Ergebnis dieses Redekampfes ist, daß der Künstler Hali Jong zuletzt von den fanatischen Mönchen zerrissen wird. Gylluspa bricht über der Leiche ihres Vaters verzweifelt zusammen. Maha Guru lebt indessen im heiligen Raume seines Palastes als ein untätiger, beschaulicher Heiliger. Seine „Göttlichkeit“ ist seine „Schwäche“. Ein Zufall ruft einen Umschwung hervor. Eine Empörung, durch chinesische Ränke veranlaßt, bricht aus, der Palast des Dalai Lama wird gestürmt, dieser selbst nur

durch seinen Bruder, einen Schamanen gerettet, der mit ihm in eine Einöde flüchtet. Hier findet er auch Gylluspa, und fortan leben die drei nach der tibetanischen Sitte der Polyandrie in glücklicher Ehe zusammen. Gylluspa lehrt ihn, „die vergangene falsche Göttlichkeit in der wahren Menschlichkeit zu vergessen." Dieser Gedanke, daß die wahre Menschlichkeit höher stehe als die falsche Göttlichkeit, sollte überhaupt die Idee des Romanes sein.

Man erkennt aus dieser Inhalts-Skizze, wie Hali Jong ein größeres Interesse erweckt als Maha Guru, der Künstler menschlicher und verständlicher in seinem grotesken Kostüm erscheint als der Heilige. Tiefer und wirksamer führte Gutzkow diesen Konflikt zwischen Orthodoxie und freiem Menschentum in der wenig später geschriebenen historischen Novelle „Der Sadduzäer von Amsterdam" aus, aus der er in der Folge sein bekanntestes Drama „Uriel Acosta" gestaltete.

Noch mehr aus dem inneren Leben des Dichters als „Maha Guru" entsprang — persönliche Erlebnisse gaben den Anstoß zu dem Buch — die zwei Jahre später (1835) erscheinende „Wally". Der Roman trug außer dem Eigennamen im Titel noch die Bezeichnung „Die Zweiflerin" und erregte einen Sturm und Aufruhr, den wir heute kaum noch verstehen. Sein äußerer Anlaß war eine interessante kulturhistorische Tatsache: der freiwillige Tod, den Charlotte Stieglitz, die Gattin des Dichters, gewählt hatte. Wir wissen, wie dieses Ereignis die Zeitgenossen aufregte. Theodor Mundt (1807 bis 1861), ein Mitstrebender Gutzkows, ganz von jungdeutschen Ideen erfüllt, widmete ihr als „Denkmal" seinen Roman „Madonna oder Unterhaltungen mit einer Heiligen". Seltsamerweise war diese Heilige des vor der Tat der Stieglitz entstandenen Romanes ein gefallenes Mädchen. Es war auch sonst ein merkwürdiges Buch, das die „Emanzipation des freien Weibes" mit den Ideen des Christentums verknüpfen wollte. Mundt, den eine tiefe Leidenschaft für die unglückliche Frau erfüllte, feierte geradezu „die christliche Gesinnung", welche dieser Frau die Kraft gegeben, sich in den Tod zu stürzen. Charlotte wollte das ermattende Talent ihres Gatten mit neuem Schwung erfüllen, sie träumte davon, wie ihre unweibliche Tat sich in die Begeisterung der Poesie umsetzen würde — ein eitler Wahn, eine rätselhafte Verirrung dieser schönen Seele, welche ihre Mitwelt jedoch auf das höchste bewunderte, als eine „Tat", welche die Gleichstellung der Frau im Reich des Geistes und

der Tat besiegelte. So sollte auch „Wally“ das Interesse an den Ideen als eine persönliche Herzenssache darstellen. Das war der psychologische Gedanke des Romanes, der daneben den Kampf, der im „Maha Guru“ gegen das „große, geistige Phantasma der Jahrhunderte“, gegen das Theologen- und Kirchentum begonnen, in diesem Buche fortsetzte. Religion ist den beiden Helden des Buches, Cäsar und Wally, ein „Produkt der Verzweiflung“ und aus Verzweiflung hierüber gibt sich Wally, in deren haltloser Zweifelsucht ein „Zeittypus“ charakterisiert sein sollte, zuletzt selbst den Tod. Bezeichnend für die damalige Zeitrichtung bleibt auch der Held; er weist die Züge auf, die bei den Jungdeutschen typisch sind. „Cäsar“, heißt es, „stand im zweiten Drittel der zwanziger Jahre. Er hatte einen ganzen Friedhof toter Gedanken, herrlicher Ideen, an die er einst glaubte, hinter sich; er fiel nicht mehr vor sich selbst nieder und ließ seine Vergangenheit die Knie seiner Zukunft umschlingen und jene zu dieser beten . . . Er war reif, nur noch formell, nur noch Skeptiker, er rechnete mit Begriffsschatten, mit gewesenem Enthusiasmus. Er war durch die Schule hindurch und hätte nur noch handeln können, denn wozu ihn seine toten Ideen machten, er war ein starker Charakter.“ Leidenschaft liegt diesem Paar fern; wenn sie sich ihre Liebe gegenseitig gestehen, so erfüllt sie nicht das elementare Gefühl, sondern der abstrakte Gedanke der Humanität: sie denken beide an ihre geistige Gleichheit, fühlen sich als „Bruder und Schwester“. Nichtsdestoweniger sind sie in ihrer Liebe auch pikant und Wally gewährt dem Geliebten sogar den unverhüllten Anblick ihrer körperlichen Reize, eine geschmacklose Situation, die sich der Dichter nach dem Vorbild der Szene zwischen Singune und Schionatulander des mittelalterlichen Epos „Titurel“ sehr unschuldig dachte: es sollte das Treugelöbnis beider Seelen dadurch eine symbolische Weihe erhalten. Als „starker Charakter“ heiratet indessen Cäsar darauf eine reiche Jüdin, Wally aber legt ein Tagebuch: „Geständnisse über Religion und Christentum“ an, deren an Lessings Wolfenbüttler „Fragmente des Ungenannten“ mahnende Tendenz damals ebenso verdammt wurde wie das kurz vorher erschienene „Leben Jesu“ von Strauß.

In künstlerischer Hinsicht war die „Wally“ trotz ihrer geistreichen Anspielungen auf die Zeitideen nur ein schlechtes Opus, sie wurde trotzdem verhängnisvoll für die gesamte jungdeutsche Schule. Menzel, der Stuttgarter Literaturgewaltige,

schon längst verstimmt über den jungen Apostaten, denunzierte in einer Besprechung des Buches, die ein Denkmal des hanebüchenen Teutonentumes dieses Kritikers geblieben ist, Gutzkow wegen Irreligiösität und französischer Frivolität. Es hieß da beispielsweise: „Nur im tiefsten Kot der Entsittlichung, nur im Bordell werden solche Gesinnungen geboren“ und Gutzkow wurde beschuldigt, die „französische Affenschande“, die in Armen von Metzen Gott lästert, nach Deutschland verpflanzt zu haben. In seiner Sitzung vom 10. Dezember 1835 setzte der deutsche Bundestag infolge dieser Menzelschen Artikel die Schriften des „jungen Deutschlands“ auf den Index. Er erklärte, die Bestrebungen der neuen literarischen Schule gingen darauf aus: „in belletristischen, für alle Klassen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden sozialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören.“ Die „Wally“ wurde konfisziert, der Autor aber mußte auf vier Wochen ins Gefängnis wandern. Zugleich wurde die Verbreitung der Schriften der unter dem Namen des „jungen Deutschland“ bekannten „gefährlichen literarischen Schule“ — wie es in dem Bundesratsbeschluß hieß, der Heine, Gutzkow, Wienbarg und Laube namentlich aufführte — und sogar die Besprechung dieser Schriften verboten.

Auch der nächste Roman Gutzkows, den er im Gefängnisse begann, trägt einen weiblichen Namen als Titel. Wie „Wally“ die Zweifelsucht im Glauben, sollte „Seraphine“ (1838) die Zweifelsucht in der Liebe darstellen. Die Titelheldin ist die deutsche Gouvernante, die, in kleinen Verhältnissen aufgewachsen, sich in der Welt herumdrücken muß, dabei weder vom Glücke noch von der Liebe begünstigt wird. Zwei ihrer Liebhaber sind echte jungdeutsche Charaktere. Arthur ist ein weltschmerzlicher Streber, ehrgeizig, ideal gesinnt, dem aber der „Zwiespalt zwischen Herz und Welt“ schon früh am Leben nagt. Ihm gegenüber ist Seraphine die gefühlvolle Resignierte, die mit ihm einen überaus sentimentalen Briefwechsel führt. Edmund dagegen wird als das Gegenteil von Arthur geschildert: rezeptiv, weiblich, hingebend, duldsam und urteilslos und ihn behandelt Seraphine deswegen auch entgegengesetzt wie Arthur, indem sie ihm gegenüber kurz, männlich und entschieden auftritt. Dem Dichter war ihr Leben und Charakter ein interessantes Problem; Seraphine war die

Skizze zu der Lucinde im späteren „Zauberer von Rom“, wie Wally die zu der Melanie Schlurk in den „Rittern des Geistes“.

In Gutzkows letztem Roman dieser Epoche „Blasedow und seine Söhne“ tritt eine ganze Schar dieser mit dem Leben im Zwiespalte stehenden Genies auf. Das Werk war ein satirischer Erziehungsroman und wies schon im Stile unverkennbar auf Jean Paul hin, in ihm wird jedes und alles berührt: Theologie, Ästhetik, Metaphysik, Politik und Journalistik. Gutzkow gab in diesem Romane, der die Blasedowschen Erziehungsprinzipien verspottete, selbst zu, daß er überall die Spuren ephemerer Eindrücke an sich trage. Der Pastor Blasedow bestimmt den Beruf seiner Söhne nach den Neigungen, die er bei ihnen wahrnimmt, und erzieht sie demgemäß; das Experiment schlägt aber, und darin besteht die Satire, gänzlich fehl. Einige komische Episoden sind in dem Buch vortrefflich, das überhaupt Gutzkows Geist nicht verleugnete.

Was aber bei Gutzkow noch Geist und Empfindsamkeit war, machte sich bei anderen Mitstrebenden als Überspanntheit und Manier breit. Man wollte um jeden Preis geistreich sein und nahm den Mund recht voll; wer einen konfusen Gedanken konfus ausdrückte, einen Charakter in das Unmögliche verzerrte oder sonst die Welt auf den Kopf stellte, erwarb das Anrecht, zu der jungen Schule gezählt zu werden. Oft genug hat sich eine solche Erscheinung in unserer Literatur wiederholt: die Nachahmer waren schlimmer als die Vorbilder, nicht jeder Stürmer ist ein Eroberer, mancher bleibt nur ein Dränger, denn nicht jeder Most gärt sich zu einem klaren Weine ab. Die Erzeugnisse dieser Kategorie sämtlich hier aufzunehmen, hätte wenig Zweck; die „Zwiespältigen“ arteten in die „Zerrissenen“, wie eine Novelle von Ungern-Sternberg sie taufte, aus. In seiner Novelle „Quarantäne im Irrenhause“ (1835) gab F. G. Kühne (geb. 1806, gest. 1888), damals Redakteur der „Zeitung für die elegante Welt“, später (bis 1859) der „Europa“, einem paradoxen Gedanken Ausdruck, den schon Tieck und Gutzkow — der letztere in seiner Satire „Briefe eines Narren an eine Närrin“ — behandelt hatte. Er zeigte nämlich die Welt unter den Gesichtspunkten des Wahnsinns und verschob das Bild so, daß Vernunft als Unsinn und Unsinn als Vernunft erschien. Die romantischen Reminiszenzen mischten sich hier mit der Hegelschen Dialektik. Die Polenbegeisterung der Zeit — man sang damals den „tapferen Lagienka“ auf allen Gassen — erfüllte wie diese Novelle so

eine ganze Reihe späterer Romane mit den „schönen blassen Polinnen"; der polnische Künstler wurde von dieser Periode an ebenso eine stehende Romanfigur wie der Jude, beide als Typen der unterdrückten Menschheit.

Im Jahre 1838 erschienen E. Willkomms „Europamüde" und Laubes „Krieger", der zweite Teil des „jungen Europa". In den „Europamüden" Willkomms (1810—1886) wird eine Galerie von Charakteren gezeichnet, die an den Laubeschen Poetenverein erinnerten, nur daß sie von Weltschmerz und Skeptizismus zerrissen sind, eine Gesellschaft von Larven und eine Handlung voll abstoßender Szenen. Europa, ruft der Autor aus, ist bereits siech und krank, angesteckt von dem Aussatze der Zivilisation, ein Land der Verzweiflung und des Marasmus, die Wohnstätte knechtischer Demut, religiöser Heuchelei und schmählichen Hochmutes. Nur eine Rettung winkt noch, die Flucht hinüber zu dem Lande der Freiheit; in der alten Welt aber ist alles verloren. „Der Geist kann nicht retten, da er ein Sklave der Skepsis, nur die Natur die Unnatur bekämpfen. Sie ist nach Amerika geflohen, wo die Freiheit den Orden der Menschheit in sechsundzwanzig silbernen Sternen auf die Brust geheftet hat." Die alte Romantik der Weltflucht wurde hier zur Flucht nach Amerika.

Zu einer merkwürdigen Reife seiner Anschauungen und Gedanken war dagegen Heinrich Laube gelangt. Auf ihn traf zu, was er selbst von seinem Jugendhelden Valer sagte: „Obwohl der begeisterndsten Gefühle fähig, war doch ein gewisses rationelles Wesen in seinem Innern mächtig, es war zu viel Charakter in ihm, als daß er hätte fortschreiten können, ohne wiederholt zu prüfen." So schritt auch Laube fort, langsam, sorgfältig erwägend und doch energisch, bis er im Leben den rechten Platz für sich gefunden hatte. Freilich zur Resignation nötigen ihn auch die Umstände, unter denen der zweite Teil des „jungen Europa": „Die Krieger" und der dritte: „Die Bürger" entstanden. Unter der Anschuldigung, vor sieben Jahren der Burschenschaft angehört und für die Einheit Deutschlands geschwärmt zu haben, wurde Laube 1834 in Berlin verhaftet und neun Monate in der Hausvogtei festgehalten. Man verurteilte ihn dann zu sieben Jahren Gefängnis, eine Strafe, die er, darin glücklicher als Fritz Reuter, auf anderthalb Jahre ermäßigt erhielt und auf dem Schlosse des Fürsten Pückler zu Muskau in mildester Form absitzen

konnte. In der Berliner Hausvogtei schrieb er die „K r i e g e r“, die einen Bruch mit der jungdeutschen Manier bedeuteten. Die Zerrissenheit der Komposition, wie sie seinem ersten und allen Gutzkowschen Romanen eigen gewesen, überwand er, wo er sich vornahm, „einfach zu erzählen“. Noch heutigen Tages wird man den Roman mit Vergnügen lesen. Er ist einer jener Zeitromane, in denen die Gegenwart den Charakter einer geschichtlichen Katastrophe trägt; daß Polen, nicht Deutschland der Schauplatz war, erleichterte die objektive Behandlung. Von diesem Buche, kann man sagen, führt eine jetzt schon halbverwehte Spur zu den kommenden Romanen Freytags und Spielhagens. Die polnische Wirtschaft in „Soll und Haben“ ist hier noch anschaulicher, jedenfalls umfassender geschildert worden, und die Art Laubes, seinen Helden in den Dienst zeitpolitischer Ideen zu stellen, erinnert wenigstens an Spielhagens Kunst, wenn sie sich auch nicht mit ihr messen kann. Valer, der Held der „Poeten“, hat in überströmender Begeisterung sich der Sache der Polen gewidmet, und der Dichter schildert nun, wie die rauhe Welt der Tatsachen diesen deutschen Idealismus hart mitnimmt. Die Stimmung des Gefängnisses wirkte auch auf ihn, und so erscheint das Buch als eine Absage an die jungdeutschen Schwärmereien. Die Revolution bedeutet jetzt für seinen Valer nur eine Reihe von Enttäuschungen nicht bloß über ihre Erfolge, weit mehr noch über den Charakter der polnischen Nation selbst. Er, der mit seinen hochfliegenden Träumen in aller Geschwindigkeit eine Welt zu erobern gedachte, kehrt hier am Schlusse resigniert in seine deutsche Heimat zurück, um sich dort „eine Hütte zu bauen, das Weite auch ferner zu betrachten, aber nur fürs Nächste zu wirken.“ Der jungdeutsche Widerstreit zwischen Herz und Welt endet mit dem Entschlusse, den einfachen, praktischen Lebensaufgaben gerecht zu werden. Der große Traum einer Weltrepublik ist ihm für immer verrauscht und dafür der Gedanke der N a t i o n a l i t ä t aufgegangen. Nun sieht er die Kluft, die polnisches und deutsches Wesen trennt, und er verzweifelt an dem Schicksale Polens, das keine Nationalität mehr besitzt, und doch in einer fremden nicht aufgehen will. Ein rauher Reif ist auf die jungdeutschen Träumereien gefallen, selbst die Liebesszenen atmen diese Stimmung der Resignation. Es ist vorbei mit den tollen Emanzipationsideen wie mit dem politischen Radikalismus, der Laube einst mit Haß gegen den Adel erfüllte.

Nach diesem realistischen Roman — dem künstlerisch besten dieser jungdeutschen Epoche — kehrte Laube in den „Bürgern“, dem Abschlusse des Werkes, die uns Valerius im Gefängnisse und im Briefwechsel mit dem in seinem Genußleben zugrunde gehenden Hippolyt schildern, freilich noch einmal zu dem Thema der „Poeten“, der Emanzipation der Liebe zurück. Allein auch hier ist die Stimmung Entsagung und Valer findet im engen praktischen Wirkungskreise ein bescheidenes, stilles Glück. Auf dem dunkeln Hintergrunde dieser Resignation zeichnet der Glaube an die Zukunft sich wie ein helleres Farbenbild ab. Das war wohl der Standpunkt der Besonnensten, die damals in Deutschland ihre Ideale mit der Gegenwart verglichen und zu dem Ergebnis kamen, daß noch nicht alles verloren sei. Nicht minder tritt jetzt in Gutzkows innerer Entwicklung eine Wendung ein; beide streben fortan nach einer objektiveren Kunst und beide finden sie in dem folgenden Jahrzehnt in der Welt der Bühne, die dem Dichter des „Uriel Acosta“ wie dem Leiter des Wiener Hofburgtheaters das dankbarste Feld ihrer Tätigkeit bieten sollte.

2. Epigonen der Romantik

Mörike — Immermann

Ein kräftiges, gesundes Lebensgefühl, die frohe Behaglichkeit des Daseins konnte in der jungdeutschen Schule, wie wir gesehen haben, nicht aufkommen; sie fand keinen Halt im wirklichen Leben, so sehr sie es suchte. Dennoch hatte sie es in den Mittelpunkt ihres Denkens und Schaffens gestellt. Gegenüber der alten Romantik war eine Scheidewand gezogen worden, so daß selbst die Talente, in denen die romantischen Ideen von der Poesie als eine Macht über dem Leben noch stark nachwirkte, sich genötigt fühlten, zu der Wirklichkeit ihrer Zeit sich zu stellen.

In diesen Jahren der absterbenden Romantik und der jungdeutschen Tendenzen schrieb Eduard Mörike (1804 bis 1875) als junger Pfarrvikar seinen einzigen Roman „Maler Nolten“ (1832). Was er in der Idylle seines ländlichen Daseins von seiner Zeit dachte, gab der große Lyriker in diesem Buch, das höfische und künstlerische „Zustände“ —

auch das war ein Lieblingswort der damaligen Mode — schilderte, ohne sie recht zu kennen. Viel vertrauter war der Dichter mit den Dingen seiner Märcheninsel Orplid und ihrer seltsamen Mythologie, die als Schattenreich in seine Darstellung hineinschwebte. Irgendwelche zeitgeschichtlichen Tendenzen, obwohl er die Demagogenverfolgung durch die Regierungen als Motiv seiner Handlung benutzte, lagen ihm völlig fern. Es war in der Hauptsache das künstlerische Element, das ihn lockte, und hier wie in den geistreichen Gesprächen über die Kunst begegnet man dem Einfluß des Novellisten Tieck, obwohl der Dichter mit prächtigem Humor dessen Ironie und Dramen verspottete. Der Held ist ein romantischer Träumer, ein weicherer Wilhelm Meister, der auf seinem Lebenswege mit anmutig gezeichneten Mädchengestalten zusammentrifft und in düstere Familiengeschichten bis zu dem eigenen tragischen Ausgang verwickelt wird. Allerlei romantische Motive, wie Zigeuner-Wahrsagungen, Hellsehen, Wahnsinn spuken durch die Erzählung, die auch darin ihren romantischen Charakter zeigt, daß sie jeder klaren Komposition entbehrt; nur die schöne, edle und gedankenvolle Sprache sowie die eingestreuten Lieder können noch jetzt der Anhänger-Gemeinde des Dichters diesen Roman liebgewinnen lassen, der sonst nicht anders als ein echter und rechter Epigonenroman der Romantik zu bezeichnen ist. Mit leidenschaftlicher Liebe hing Mörike an diesem seinem Jugendwerk; er hat dem ersten Teil später eine bessere Form gegeben und war noch mit der Umarbeitung des zweiten beschäftigt, als ihn der Tod an dem völligen Abschluß hinderte. Viel schöner und eigenartiger entfaltete sich seine epische Begabung, von seinen Märchen abgesehen, in der köstlichen Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag" (1856), die mit kongenialer Erfassung des Naturells des großen Komponisten anmutige Bilder der Rokokozeit gab — eine novellistische Perle unserer Literatur, auch in ihrer feingeschliffenen Sprache.

Ein Romantiker, der den Weg zum Modernen fand, war Karl Immermann. Geboren am 24. April 1796 zu Magdeburg hatte er als Student sich der burschenschaftlichen Bewegung gegenübergestellt; unter den Büchern, die auf dem Wartburgfeste verbrannt wurden (1819), befand sich auch eine Schrift, die ihn zum Verfasser hatte. Als Auditeur in Münster lernte er westfälisches Sittenleben kennen (1823—1824), das er darauf so lebenswahr im „Münchhausen" schilderte. 1827

wurde er zum Landgerichtsrat in Düsseldorf ernannt, wo er sich durch seine Reform des Theaters große Verdienste erwarb. († 25. August 1870.) In seinen beiden großen Romanen stellte Immermann nicht minder kritisch wie die Jungdeutschen, aber als ihr Gegner und Richter sich seiner Zeit gegenüber. Ernst Willkomm hatte die Losung „Europamüde“ ausgegeben; zu derselben Zeit erfand Immermann das Schlagwort der „Epigonen“. Es sollte erklären, was an der Zeit faul, schlecht und erbärmlich sei. „Wir sind“, läßt er einen seiner Helden in dem Roman sagen, welcher unter dem Titel „Die Epigonen“ 1836 erschien, „um mit einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen, und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt.“ Diese Last besteht ihm einmal in der Fülle von Ideen, „die überall ausgeboten werden, die jedem zur Verfügung stehen, während es dafür an Überzeugung fehlt.“ „Statt dessen ist es Mode und beliebt, von Ansichten zu reden, obwohl man nie die Dinge angesehen, von denen man redet.“ „Der Fluch des gegenwärtigen Geschlechts“, sagt er ferner, „ist, auch ohne alles besonderes Leid sich unselig zu fühlen. Ein ödes Schwanken und Wanken, ein lächerliches Sichernststellen und Zerstreutheit, ein Haschen, man weiß nicht wonach? Es ist, als ob die Menschheit, in ihrem Schifflein auf einem übergewaltigen Meere umhergeworfen, an einer moralischen Seekrankheit leide, deren Ende kaum abzusehen ist.“ Sehr vieles war nur allzu berechtigt in dieser Kritik; mit solcher Lebensansicht konnte Immermann nur einen pessimistischen Roman schreiben.

„Die Epigonen“ sind Bilder aus dem Anfange der zwanziger Jahre Deutschlands und bilden den neuen Versuch eines großen Zeitromanes im Stile „Wilhelm Meisters“. Das Vorbild drängt sich sogar mit seinen Typen fast aufdringlich in die Nacheiferung hinein. Allein dieser Rückblick war zugleich auch ein Fortschritt: in den „Epigonen“ öffneten sich große Ausschnitte des realen Lebens wieder dem Blicke, die Stände in der Verschiedenheit ihrer Anschauungen und Tendenzen wurden in einer gewissen Objektivität gezeichnet, soziale Strömungen in gewissen Typen festgehalten und verkörpert. Das Werk nannte sich „Familienmemoiren“, es kann mit größerem Rechte „Zeitmemoiren“ genannt werden. Der soziale Grundton war freilich bitter und peinlich, denn es ist überall eine Welt der Anmaßung und des Hochmutes, die kläg-

lichen Schiffbruch erleidet. Immermann greift in das zeitgeschichtliche Leben hinein, Stufe für Stufe führt er es vor, mit herben, unbarmherzigen und satirischen Strichen: den Adel, der seinen Vätern gemäß durch den Mummenschanz kindischer Turnierspiele sich in das Mittelalter zurückträumt, den reichen Industriellen, der durch die Macht des Kapitals den Adel bedroht, den lächerlichen studentischen Demagogismus, welcher über Tod und Leben der deutschen Fürsten in seinen Versammlungen beschließt und vor dem ersten besten Landgendarmen das Hasenpanier ergreift, den intriganten Staatsmann, der die Welt nach seinen Ideen zu lenken meint und dabei Fiasko macht. Sein Held bewegt sich in der Art des Wilhelm Meister durch diese Kreise und wie jenem naht auch ihm die Liebe in wunderlicher Gestalt: bald ist es eine Herzogin, bald ein Zigeunermädchen Fiametta, eine Wiederholung des Mignon-Charakters, bald eine idyllische Schäferin wie Cornelia, die ihre Herzen an ihn verlieren. Wie „Wilhelm Meister" fehlt auch ihm indessen die Tatkraft und leider ist er nicht frei von den Zügen innerer Unwahrheit, wodurch auch er zu einem echten Sohne seiner Zeit gestempelt wird. Die Komposition des Romanes ist unkünstlerisch; so weit und groß das Weltbild war, zu einer harmonischen Einheit hat der Dichter es nicht gestalten können. Die Schlußkatastrophe geht ins Gräßliche, wenn sie auch nicht ohne tragische Größe ist; in der Entfesselung wilder Naturkraft und durch die Reden eines Wahnsinnigen bricht das Verhängnis herein, um Schande zu offenbaren und zugleich für ewig zu verbergen. Charaktere, die ihren Schlüssel im Verstande tragen, sind am besten gezeichnet; die feinen poetischen Schwingungen des weiblichen Gemütes hat Immermann weder in seiner Cornelia noch in seiner Mignon-Fiametta wiedergegeben; was er an der letzteren am besten schilderte, war das Äußerlichste, die Tanzkunst.

In dem satirischen Pessimismus des Dichters trat mit der Schärfe ein besonderer Zug hervor, der noch nicht berührt wurde: die Opposition gegen den Industrialismus. Auch die Jungdeutschen predigten gegen die Macht des Goldes, bei Immermann müssen indessen sogar die Fabriken zuletzt vom Erdboden wieder verschwinden und über ihren Grund der Pflug hinweggehen. Sein Blick war nicht hell und ungetrübt genug, um aus den rauchenden Schloten einen der Atemzüge des neuen Jahrhunderts zu erkennen. Der Kampf spielt sich

indessen bei Immermann nicht zwischen Proletariat und Kapital ab, — von diesen Schlagworten ist diese Epoche noch frei — sondern Geburts- und Geldaristokratie messen sich miteinander.

Mit noch schärferer Satire wandte Immermann sich gegen seine Zeit in seinem zweiten Romane „Münchhausen, eine Geschichte in Arabesken“ (1839). Diese Satire hatte freilich zwei Mängel: sie war zu literarisch und gelehrt und zu wenig von einem behaglichen Humor gesättigt. Sein Held Münchhausen sollte den großen Lügengeist seiner Zeit versinnbildlichen und satirische Bedeutung fiel auch den andern Figuren des Romanes zu. Nur sind der alte Baron von Schnickschnackschnur, die wunderliche Emerentia, der verrückte Schulmeister Agesilaus und nicht zuletzt Münchhausen selbst, alle, mit Ausnahme vielleicht des prosaischen Bedienten Buttervogel, Maschinenmenschen, deren künstliches Räderwerk man förmlich schnurren hört. Aus einzelnen Episoden, die Münchhausen zum besten gibt, wie der berühmten Ziegengeschichte auf dem Helicon, sprach jedoch ein wahrhaft aristophanischer Geist, während die Poltergeister in und um Weinsberg, in denen der Geisterkram des Dr. Justus Kerner bespottet wurde, viel Lärm machten, aber lange nicht die phantasievolle Ausgelassenheit der heliconischen Ziegen erreichten. Auf zeitgeschichtliche Verhältnisse und Persönlichkeiten finden sich zudem so viel versteckte Anspielungen, daß es schwer ist, heute noch den Roman in allen seinen Einzelheiten zu verstehen.

Ein großer Vorzug des Romanes war, daß er neben diese Münchhausen-Welt der Verneinung eine positive zu setzen hatte. Nichts kann mehr Immermanns realistische Natur, seinen Blick für die Wirklichkeit der Dinge beweisen als die anmutige, in „Münchhausen“ verflochtene Bauernnovelle von dem Jäger Oswald und der schönen Liesbeth. Aus der überbildeten, rein literarischen Gesellschaft seiner Zeit, die von nichts als Philosophie, Religion, Kunst, literarischen und sozialen Fragen zu sprechen wußte, flüchtete sich hier der Roman in das abgelegene Dorf der roten Erde, um von all den Ideen einmal wieder bei schlichten Menschen sich zu erholen, nicht mehr zu reflektieren, sondern zu schildern, nicht mehr geistreich, sondern wahr zu sein. Zugleich war der Gesichtspunkt, unter welchem der Dichter sich diese neue Welt ansah, ebenso überraschend wie neu: es war nicht mehr der Standpunkt des achtzehnten Jahrhunderts, der für die schöne

Ländlichkeit schwärmte, in ihren Menschen Vorbilder der Unschuld und Tugend, glückliche Kinder einer unverdorbenen Natur sah. Vielmehr war der westfälische Bauer, den Immermann in seinen Roman hineinstellte, weder Naturmensch noch von irgendeiner Sentimentalität angehaucht; er war der hartköpfige, zähe Aristokrat des Dorfes, der wie nur einer vom Geburtsadel voll Standesbegriffe und Standesvorurteile steckte, der auf seine Sitte mehr hielt und sie ernster nahm als nur ein Hofmann das Hofzeremoniell. So zeichnet der Dichter uns seinen Hofschulzen, und daß wir den Mann liebgewinnen, beruht nicht zum wenigsten gerade auf den Eigenschaften, die ihn uns im wirklichen Leben unerträglich machen würden. Und wie er sind sie alle, die auf der westfälischen Erde sitzen: gesunde, robuste Naturen, vielleicht durch einige Züge in das Drollige gerückt wie der Küster, oder auch moralisch gesunken wie der Spielmann. Die Liebesgeschichte, die der Dichter in die Sittenschilderung eingewebt, gehört durch einzelne, ergreifende Szenen zu dem Schönsten, was Immermann geschrieben hat und doch traf er das Harte, Knorrige, Verstandesmäßige der Bauernnatur weit glücklicher als die poesievolle Naivität seiner Liesbeth.

So vielen Beifall die Idylle vom Oberhof und seinem Schulzen auch fand, unmittelbar blieb sie ohne Nachahmung. Sie war neben B r e n t a n o s „Geschichte vom schönen Annerl und braven Kasperl" wie ein erstes Veilchen, das die Blumen des Sommers verkündet. Noch eins ließ Immermann zugleich vermissen. Den kräftigen Stimmungszauber der Landschaft, den geheimnisvollen Einfluß, welcher den Menschen mit der Scholle, auf welcher er geboren ist, verwandt macht, hat Immermann noch nicht in seiner poetischen Eigenart zu erfassen vermocht: ihm kam es nur darauf an, der individualistischen Willkür, die genial mit dem Leben spielte, der modernen Zerrissenheit des Charakters und der ewigen Problemsucht seiner Zeit das Bild einfacher Menschen entgegenzuhalten, die, mehr durch die Sitte als ihr Gesetz bestimmt, auf festen, gesunden Füßen standen und in aller Beschränktheit ihres Lebens doch tüchtig und glücklich waren. Eine neue Entwicklungsstufe des Romans war damit angebahnt, aber noch war die Zeit der problematischen Naturen nicht um.

3. Die Jungdeutschen und die Frauen

Die Gräfin Hahn-Hahn und Fanny Lewald

Anfang der dreißiger Jahre waren die ersten Romane der George Sand: „Indiana", „Valentine" und „Lelia" erschienen. Die große französische Schriftstellerin vertrat darin das Recht der weiblichen Leidenschaft gegenüber dem Zwang der Sitte und des Gesetzes; auch in Deutschland wurde sie mit Begeisterung gelesen, aber weit stärker war auf die Jungdeutschen doch der Einfluß einiger deutscher Frauen.

Auch in der Romantik hatten die Frauen ihre Rolle gespielt, sogar mehr als in der klassizistischen Zeit. Die Namen Dorothea und Karoline Schlegel sind untrennbar mit der romantischen Bewegung verbunden. Dorothea Schlegel betätigte sich auch literarisch; sie schrieb einen Roman „Florentin" (1801), über dem der Schatten des „Wilhelm Meister" liegt. Schon war das Romaneschreiben für die Frau Mode geworden; die Johanne Schopenhauer, die Mutter des Philosophen, die Karoline Pichler, Therese Huber, Fanny Tarnow und Henriette Paalzow gewannen sich durch ihre leichtfingrigen Unterhaltungsromane ihr Publikum, aber es war keine unter ihnen, die irgend etwas Charakteristisches zustande brachte.

Im Jahre 1834 veröffentlichte Varnhagen eine Sammlung von Briefen seiner verstorbenen Frau: „Rahel — ein Buch des Andenkens an ihre Freunde", und bald darauf erschien Bettina von Arnims „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde." Von diesen Büchern, Kundgebungen hochgestimmter und freidenkender Frauenseelen, die zugleich in allen Fragen ihres eigenen Geschlechtes natürlich empfanden und sich gaben, ging auf die Jungdeutschen die stärkste Wirkung aus und schuf Bewunderung und Verehrung für ihre Verfasserinnen. Und als dritte gesellte sich zu ihnen die bereits früher erwähnte Charlotte Stieglitz durch ihren tragischen Freitod. Es ist hier nicht der Ort, diesen Einfluß näher zu erörtern; diese drei Namen aber erschienen dem jungen Geschlecht als ein heiliger Dreiklang, der für sie besagte, daß auch aus dem Innenleben des Weibes der Welt Erlösung kommen werde.

Immer wird Rahel, die geistreiche Berliner Jüdin, die Freundin des genialischen Prinzen Louis Ferdinand, eine der interessantesten Gestalten in der Geschichte unserer Frauenwelt

bleiben, obwohl sie nichts als Briefe geschrieben hat, in denen sie allerdings Gedanken Ausdruck gab, mit denen sie sich über den Durchschnitt ihrer Zeitgenossinnen weit erhob. Tiefer in ihre Zeit hat Bettina von Arnim eingegriffen; in der Schwester des wunderlichen Romantikers Clemens Brentano und der Gattin des größten romantischen Romandichters lebte ein heißes soziales Empfinden und sie lieh ihm später (1843) in dem berühmten Werk „Dies Buch gehört dem König" flammende Worte, mit denen — zum erstenmal — das Elend der Berliner Arbeiterbevölkerung geschildert wurde. Wir werden sehen, wie aus der sozialen Bewegung sich dann auch der soziale Roman entwickelte.

Ganz in Gegensatz zu den humanen und demokratischen Tendenzen und Ideen der jungdeutschen Bewegung stellte sich nun eine aristokratische Schriftstellerin, der es wie keiner andern ihrer Zeit gelang, gerade dem Roman das Gepräge ihrer persönlichen Individualität zu verleihen. Die Gräfin Ida Hahn-Hahn hatte von ihrem Vater, dem Grafen Hahn, dessen bekannte Theaterleidenschaft ihn schließlich ruinierte, die literarischen Neigungen geerbt. Einer der ersten aristokratischen Familien Mecklenburg-Schwerins angehörend (geb. am 22. Juni 1805) hatte sie sich mit einem wohlbegüterten Vetter, dem Grafen Adolf von Hahn-Hahn, vermählt, aber nach drei Jahren (1829) wurde die Ehe wieder gelöst. In dieser Ehe, wie auf den späteren Reisen, die sie unternahm, sammelte sie die Erfahrungen für ihre Romane; als ihr Freund, Herr von Bistram aus Kurland starb, suchte sie 1850 Trost bei der Kirche und trat 1852 als Novize in das Kloster von Angers, indessen lebte sie in der Folgezeit unabhängig von der Klosterregel und starb hochbetagt am 12. Januar 1880 in Mainz.

Die Bildung der Hahn war nicht tiefgehend, sondern beruhte in der Hauptsache wohl auf der Kenntnis französischer und englischer Romane, sowie der Byronschen Poesie. Die Jungdeutschen griffen nicht bloß auf George Sand und Byron, sondern ebenso lebhaft auf Goethe und Jean Paul, Schlegel und Heinse zurück und bewahrten damit doch den großen Zusammenhang mit der deutschen literarischen Bewegung; sie waren weitsichtig, für alles Große und Edle empfänglich, auf welchem Felde es immer gewachsen war, und in ihrem kosmopolitischen Enthusiasmus ehrliche, schwärmerische Deutsche. Der adligen Schriftstellerin dagegen erschien die Demokratie, die allgemeine Gleichmacherei als ein Greuel. Sie spielte sich

geradezu als eine Vorkämpferin des Adels auf, und sie ging nicht bloß aus den Bedingungen ihres Talentes, sondern auch aus bestimmten aristokratischen Neigungen in ihren Romanen nicht über jene gesellschaftliche Sphäre hinaus, welche der französische Begriff „Salon“ allein abzugrenzen vermag. Außer der Geburt achtete sie nur das Talent und sie war wenigstens nicht so einseitig, es nur in der adligen Wiege finden zu wollen. Ihre Helden sind zum größten Teil, ihre Heldinnen sämtlich mit einer adligen Krone geboren; wo sie einmal einen Demokraten in einem Romane schilderte, natürlich nur als Nebenfigur, malte sie ihn als einen moralischen Mohren, dem als Verbrechen angerechnet wurde, was ihren adligen Helden und Heldinnen nur Betätigung genialischer Lebenskraft war. Allein dieselbe Frau, die ihrer ganzen Wesensrichtung nach der jungen Generation feindlich die Stirn bot, stand doch in anderer Hinsicht wiederum mit ihr in Reih und Glied zum Sturmlauf gegen gewisse Einrichtungen in der Gesellschaft. Die „Emanzipation des Fleisches“, das heißt, die freie Liebe nannte sie zwar unsittlich, um so lebhafter trat sie für die „Emanzipation des Geistes“, das heißt in ihrem Sinne des weiblichen Charakters ein. Mit dem Pessimismus der jungdeutschen Schule betrachtete sie die Bestimmungen der Gesellschaft, welche das Verhältnis des Weibes zum Manne ordneten, die moderne Zivilisation schalt sie verweichlicht, feig und schamlos, die Gesellschaft eine große Organisation der Heuchelei. Sie stellte sich der Welt gegenüber mit den Empfindungen der angereiften Frau, welche, über die erste Blüte hinaus, den Ernst des Daseins kennen gelernt hat und in seinen Untiefen und Strudeln verzweifelnd mit starker Empfindung sehnsüchtig nach einem festen Halte ausschaut. Der Grundtrieb ihres Wesens war ein feiner Egoismus, ja eine kokette Selbstbespiegelung, wenn sie in ihren Frauentypen ihr eigenes Bild immer von neuem ausmalte. Weil ihrem Sinne die Welt nicht genügte, war diese erbärmlich und schlecht, weil sie selbst eine genialische Natur war und keinen Einklang mit den Gesetzen des Lebens fand, mußte dieses zerrissen und verdorben sein. So machte auch sie ihre eigene Subjektivität zum Maßstabe aller Dinge; daraus entstand „der ungeheure Zwiespalt“, welcher durch ihr literarisches Lebenswerk geht.

Der Typus ihrer Heldinnen, denn Frauengestalten herrschen in ihren Romanen vor, war im Grunde nicht originell: die „Lelia“ der George Sand (1836) mit ihrem leidenschaftlichen

Drange nach dem Glücke, nach einem unbekannten Etwas, dieser Frauencharakter voll hoher, edler Empfindungen, dem alle Männerherzen zu Füßen liegen, ohne daß er sich einem ergibt, war auch Abgott und Vorbild der Dichterin. In mannigfacher Weise hat sie ihn variiert und daß sie immer wieder auf ihn zurückkam, zeigte ihre seelische Übereinstimmung mit ihm. Die Sand war männlicher, vielseitiger, poesievoller, und doch verknüpfte in der Tat ein Band geistiger Verwandtschaft die beiden Frauen. Der erste Roman der Gräfin Hahn: „Aus der Gesellschaft“ (1838) behandelte drei Liebesverhältnisse von ziemlicher Alltäglichkeit: die Gräfin Ondine — die Namen ihrer Heldinnen hallen im Ohre wie Nachklänge der Romantik — bricht die Ehe und wird dann von ihrem Verführer, dem Fürsten Casimir, schmählich verlassen. Ein junger Bildhauer Polydor wird das Spielzeug einer koketten Gräfin Regina: er glaubt, daß sie ihn liebt, und gesteht ihr seine Liebe, wird aber mit Hohn behandelt und rächt sich dadurch, daß er die Gräfin, als auch die Liebe bei ihr erwacht, schnöde zurückweist. Dieses zweite Verhältnis ist mit außerordentlicher Kunst geschildert und das Motiv für einige hundert spätere Frauenromane geworden. Die Haupt-Heldin ist jedoch die Gräfin Ida Schönholm, die unverstandene, schöngeistige Frau, der in allen Romanen der Hahn wiederkehrende Typus. Ihr und ihres Geliebten Porträt sei hier wiedergegeben, einmal weil sie die überschwengliche Charakterisierung, aber auch feine Beobachtungsgabe der Dichterin zeigen, und zweitens, weil in ihnen die Grundelemente aller ihrer späteren Charaktere enthalten sind. Die Gräfin Ida schaut bei ihr so aus: „Es war ein seltsamer Kopf, gar nicht schön, doch sehr anziehend, der Schnitt einer Madonna, und der Ausdruck einer Sibylle, fatiguierte Züge, die auf mehr als siebenundzwanzig Jahre schließen machten, und ein durchsichtiges, wechselndes Kolorit, das der Hauch erster Jugend über sie zauberte, Augen wechselnd im Ausdrucke wie die eines Kindes und verschieden im Glanze schillernd wie das Meer, aber zwischen den Augen und im Aufschlage der lang bewimperten Augenlider ein Zug von unaussprechlicher Schwermut. Lauter Kontraste und doch Harmonie, wie in den großen Bildern, welche die Natur vor uns aufstellt.“

Dazu das Porträt des Helden; er ist ein Bürgerlicher mit dem schlichten Namen Otto und man sieht ihm nicht an, welchem Stande, welchem Berufe er angehört: „Sein Benehmen hatte eine durchaus aristokratische Aisance ohne die

schlaffe, langweilige Nachlässigkeit der Aristokratie, sein Ton war frei und lebhaft ohne die brüsken, herben, ungalanten bürgerlichen Manieren. In Gang und Haltung war dieselbe Frische und Ungezwungenheit. Der Kopf war prächtig, von jenem marmorfarbenen durchsichtigen Kolorit, das blonde Männer nie und brünette höchst selten haben, und das mit dunklen Augen und Haar kontrastierend, den strahlenden Lichteffekt hervorbrachte, der auf Gemälden von Rembrand so häufig und so magisch ist. Wenn er schwieg, war der Ausdruck des Gesichtes nachdenkend und sehr ernst; wenn er sprach, heiter, fast übermütig, weil die sehr kurze, scharfgeschnittene Oberlippe und die blendend weißen Zähne einen leisen Anflug von Ironie gaben. Dieser kleine Zug brachte ihn um das Glück, von allen Frauen für einen schönen Mann erklärt zu werden. Frauen hassen nichts so sehr als die Ironie usw."

Der schwermütige Zug der Heldin, der ironische des Helden sind die „genialen Anflüge", von denen die Charaktere der Hahnschen Romane heimgesucht werden. In diesem ersten Romane ist der Konflikt sehr einfach und doch für die aristokratische Hahn unüberwindlich. Die Hindernisse, welche die beiden Liebenden entdecken, sind auf der einen Seite Ottos bürgerlicher Stand, auf der anderen Idas Abneigung gegen die Ehe. Otto findet, daß ihre Seele, die in Musik, Malerei und Poesie dilettantiert, in sein bürgerliches Leben nicht hineinpasse, in dies Leben, welches „wie ein Hühnerhof geschäftig, emsig tätig sei", während sie, „ein armer weißer Schwan sei, der an die kühle, frische Einsamkeit auf seinem blauen See gewöhnt ist". Dies Liebesweh der beiden wird sehr sentimental ausgemalt, sie trennen sich für immer, ihrem Glücke entsagend und nur in der Hoffnung auf eine Vereinigung in einer anderen Welt.

„Der Rechte" (1839) zeigt, wie selten das Hahnsche Ideal des Mannes auf Erden vorhanden und daß es dann noch seltener zur rechten Zeit sich einstellt. Es blitzen dabei heitere Lichter in diesem Romane auf, welcher das Schicksal zweier Frauenseelen behandelt. Die melancholische Seite des Hahnschen Frauentypus stellt Vincenza dar, die ihr Leid und den ungeliebten Gatten mit Würde erträgt und stirbt, indem sie die Liebe zu einem anderen in sich bekämpft. Der Roman enthält eine Reihe sehr gut gezeichneter gesellschaftlicher Typen. Wenn die weiblichen Figuren Ausbünde von Schönheit sind, so sind die männlichen geistreich und interessant und, um einen

wirksamen Kontrast zu bilden, obenein häßlich. Dieser Gegensatz von schön und häßlich hat die Gräfin noch öfter aufgestellt, da sie eine romantische Laune reizte, gerade das Häßliche zum Träger ihres männlichen Ideals zu machen. Die Eigenart ihres Charakters spiegelt vielleicht am trefflichsten ihr nächster Roman „Faustine" (1841) wieder. Er enthält die Geschichte einer jungen Gräfin, der bekannten genialen Natur, die, unglücklich verheiratet, von ihrem Liebhaber Andlau sich entführen läßt, darauf von diesem blutenden Herzens sich losreißt, um einem neuen Liebhaber, Mario von Mengen, zu folgen. Nach mehreren Jahren trifft sie ihren früheren Geliebten wieder, geht, von seinem Anblicke erschüttert, in ein Kloster und stirbt dort. Faustine ist eine bewegliche, goldene Natur, kapriziös und geistreich, von jenem zarten Humor, der die Liebenswürdigkeit mit leichter Hand aufträgt. Dann wiederum erscheint sie stolz, „sauvage" (die Gräfin liebte die Fremdwörter), unabhängig, leidenschaftlich — das alte Gewebe von Widersprüchen, welche die Hahn in ihren Frauenfiguren vereinigt. Natürlich haßt sie die Ehe: „von einigen Millionen Ehen wird eine aus Liebe geschlossen". „Lieben ist, sich einem Gegenstande weihen, aber muß der Gegenstand durchaus derselbe sein?" fragt sie. Sie liebt Andlau und folgt doch Mario, indem sie sich der Kunst hingibt, und sie liebt die Kunst, indem sie sich dem Kloster weiht, eine Märtyrerin ihres „Genius" oder, wie man richtiger sagen kann, ihrer Einbildungskraft.

Dieser weibliche Typus artet in den folgenden Werken der Dichterin immer ungesunder aus, und in dem Roman „Ulrich" (1841) ist er bereits in das Krankhafte geraten. Wir sehen eine Abenteurerin, die Maitresse eines Ministers ist, als sie mit dem Helden ihr Liebesverhältnis anknüpft. Der überschwengliche, romantische Grundzug dieses Frauencharakters hat etwas Hysterisches: sie ist eine ekstatische, erhabene Seele und will durch „Hulderichs" — wie sie ihren Ulrich nennt — Liebe erlöst werden, er soll ihr „Christus" sein. An dieser unnennbaren Sehnsucht krankte die Verfasserin selbst, was Wunder, wenn sie auch ihre Typen mit demselben Drange erfüllte; die Liebe ist die Erlöserin aller Erdenschuld. Eine kaum verkennbare Spur führt mit diesem Gedanken aus den Romanen der Gräfin Hahn hinüber zu den Gestalten Richard Wagners, der diese romantische Empfindungsweise in den Mythus und die Sage zurückversetzt hat. „Sibylle" (1846) ist der Komperativ von „Faustine" und der Superlativ von „Ida Schönholm";

träumerisch, phantastisch, von heißer Sehnsucht nach dem unbekannten Gut ergriffen, findet sie dasselbe nicht, weil ihr die Wirklichkeit nicht genügt. Ein sentimental-elegischer Ton erfüllt das ganze Buch. Auch Sibylle trifft nicht auf den „Rechten", wenn sie in der Liebe und in der Ehe getäuscht wird, und als sie ihn endlich in ihrem Lehrer, dem genialen Fidelio gewonnen hat, da zeigt es sich, daß auch hier unüberwindbare Hindernisse für ihr Glück sich auftun. Ihr Leben ist ein langsames Verbluten, ein Hinsterben der Seele, auch diesmal spielt der „Genius" die Rolle des Märtyrers, welcher die Dornenkrone des Schicksals tragen muß. Das Buch enthält einige vorzügliche Porträts.

Die Gräfin Hahn hat auf die belletristische Literatur sehr stark eingewirkt, leider im schädlichen Sinne. Aus ihren Büchern stammen die verschrobenen, sentimentalen Figuren des späteren Frauenromans, die Überschwenglichkeit der Darstellung, die verzuckerten Porträts, die Unwahrheit der Konflikte und nicht zuletzt die dem deutschen Romanschriftsteller lange eingewurzelte Neigung, den Menschen erst vom Baron an für romanfähig zu halten. Was sie später vom katholischen Standpunkte aus schrieb, trug einen frömmelnden, klosterhaften Zug und erstickte langsam ihren literarischen Ruf. Über diesen Zügen darf man jedoch nicht vergessen, daß sie wirklich eine außerordentliche Frau, eine geniale Natur war, deren erhitzte Einbildungskraft leider selbst das Gesunde im Wirklichkeitsleben als krank ansah, aber auch das Kranke noch mit dem Schimmer einer idealen Größe zu umgeben wußte. Die Zeit sorgte dafür, daß auch ihr schriftstellerischer Gegensatz nicht ausblieb, und in F a n n y L e w a l d (1811—1889) zeigte sich alsbald die kampfbereite Gegnerin.

Es mag in der Literatur selten größere Gegensätze geben als diese beiden Frauengestalten: die eine bis in die Fingerspitzen Aristokratin und Ästhetin, die andere bürgerlich und ganz von den demokratischen Gesinnungen ihrer ostpreußischen Heimat begeistert, die eine vom Protestantismus zum Katholizismus übergehend, die andere Jüdin und das Christentum, das sie annahm, nur für eine Form erachtend, welche ihr gegenüber dem Gedanken reinen Menschentums wenig bedeutete, jene in allen Nerven schrullenhaft, exaltiert, kokett, diese gesund und klar im Geiste, voll aufrichtiger Wahrheitsliebe, jene dem Kultus des Byronismus hingegeben, diese in Goethes reifer Männlichkeit ihr Lebensideal sehend. Die Gräfin Hahn war als

Schriftstellerin bedeutender, Fanny Lewald war es als Frau. Man tut ihr nicht unrecht, wenn man das Beste, was sie auf der Welt geleistet hat, nur in den Anregungen ihrer lebendigen Persönlichkeit findet. Geboren am 24. März 1811 als Tochter eines jüdischen Königsberger Kaufmannes war das siebzehnjährige Mädchen mit dem Willen des Vaters ihrem Bräutigam, einem Theologen, zuliebe zum Christentume übergetreten, aber der Tod ihres Verlobten gab ihrem Geiste und ihrem Leben eine andere Richtung. Auf Reisen entwickelte sich in ihr die Schriftstellerin; in ihren ersten Werken war auch sie ganz von dem Geiste der Epoche beherrscht, und wie George Sand und die Gräfin Hahn vertiefte sie sich in die Frage der Ehe und des Ehebruches. Ihr Roman „Clementine" erschien 1842, es folgten 1843 „Jenny" und 1845 „Eine Lebensfrage". Diese Romane waren nichts weniger als interessant oder bedeutend, sie bilden nur Denkmäler für die Gesinnung ihrer Verfasserin. Auch hier wird die Forderung gestellt, die Liebe solle die Ehe heiligen, denn eine Ehe ohne Liebe sei schlimmer als die Prostitution. „Eine Lebensfrage" trat mit vieler Wärme für die Ehescheidung ein. Die Dichterin verbreitete sich in diesen Jugendwerken mit Leidenschaft über alle Dinge, welche ihr Herz und die Zeit bewegten; Gespräch reiht sich an Gespräch, in welchem literarische und soziale Fragen erörtert werden. „Jenny" behandelte das Thema der Mischehe zwischen Juden und Christen: die konfessionellen Verhältnisse werden hier bitter beklagt, weil sie verhindern, daß ein reines menschliches Glück aus ihren Gegensätzen sich entwickeln könne. In der Satire „Diogena" (1847) verspottete die Lewald ihre Nebenbuhlerin, die Gräfin Hahn, und deren Manier; das Buch war nicht ohne boshaften Witz geschrieben. Es trug zugleich einen persönlichen Charakter, denn Heinrich Simon, der bekannte Politiker (1805—1860), ein Vetter der Lewald, den sie liebte, hatte ihr den Schmerz angetan, sich in ihre Gegnerin zu verlieben.

Nach dem Jahre 1848 begann ein neues Stadium in Fanny Lewalds literarischer Entwickelung. Im Jahre 1854 vermählte sie sich mit Adolf Stahr, dem bekannten Schriftsteller in Berlin, wo ihr Haus der Mittelpunkt eines großen literarischen Kreises wurde. Mit vielen merkwürdigen Persönlichkeiten kam sie zusammen, viel Merkwürdiges sah und erlebte sie, eine mutige Frau mit klaren Augen, kühlem Kopf und warmem Herzen, und ihr Leben selbst wurde dadurch interessanter als ihre Romane. Jahr für Jahr bis auf ihre letzten

Tage schrieb sie Roman auf Roman, Erzählung auf Erzählung, achtbares Mittelgut, ohne besondere Leuchtkraft in seinen Farben und daher ohne stärkere Einwirkung auf die literarische Produktion. Noch einmal gab sie in dem Roman „Prinz Louis Ferdinand" (1859), worin sie der Rahel eine heimliche Liebe zu dem Prinzen unterstellte, zugleich eine kleine Beichte des eigenen vergangenen Liebeskummers, indem sie dort wie hier gleiche Voraussetzungen annahm. Bürgerlich gesinnt empfand sie wenig Sympathien für den Adel, dessen Typen sie gern ins Schwarze malte wie in der vielbändigen Familiengeschichte „Von Geschlecht zu Geschlecht" (1864), wo der natürliche Sohn eines Freiherrn durch die Kraft der Arbeit sich zu der stolzen Höhe des Reichtumes emporschwingt, während das Freiherrngeschlecht sich zugrunde richtet. Ihre Tendenz war stets sittlich und ernst, aber ihr Temperament bis in seine letzte Faser undichterisch. Wie mit ihren Gedanken, so blieb sie auch mit ihren Stoffen gern in der Zeit vor 1848; hier fühlte sie sich gründlich vertraut und hier zeichnete sie die Gegensätze des konfessionellen und sozialen Lebens, wie sie dieselben mit ihrem klaren, „goethereifen" Denken, aus den Gesichtspunkten humaner Weltanschauung ansah. Die treffendste Charakteristik gelang ihr in den Erzählungen, die auf dem Boden ihrer ostpreußischen Heimat spielen. Sie starb am 5. August 1889 auf einer Reise in Dresden. Im ganzen hat sie in der Frauenbewegung sich ein größeres Verdienst erworben als in der Literatur, obwohl ihr Beispiel dem Frauenroman neue Konflikte aufstellte. Die Nachwelt wird ihre Memoiren „Meine Lebensgeschichte" (1861—1862) noch immer mit Interesse lesen.

4. Ausländische Muster (Dickens und Eugen Sue)

Sozialistische Tendenzen

In dem Jahrzehnte 1840—1850 waren es die belletristischen Schriftsteller der Engländer und Franzosen, welche die deutsche Lesewelt beherrschten. Eine Flut von Übersetzungen überschwemmte den deutschen Lesemarkt: man übersetzte die sensationellen Verbrecherromane des Engländers Ainsworth, die großen humoristisch-satirischen Werke eines Dickens, die grelle Romantik eines Dumas, Viktor Hugo und Soulié, die

derbkomischen Schlüpfrigkeiten eines Paul de Kock, die sozialistischen Tendenzromane der Sand und Eugen Sues — der deutsche Leser verschlang mit Eifer alles, was ihm vorgesetzt wurde. Die deutsche Einbildungskraft konnte gegen diese Ausgeburten der französischen Phantasie, gegen die schauerlichen Stoffe und die kräftige Beobachtungsgabe der Engländer nicht aufkommen: man stand nicht bloß quantitativ, sondern in einzelnen Fällen auch qualitativ weit diesen fremländischen Romanschöpfern nach. Auch die Besten wurden durch sie unterdrückt. selbst Werke wie die von Wilibald Alexis, Heinrich König und Sealsfield konnten sich nicht zu einer größeren Beliebtheit aufschwingen. Das Publikum war bald der jungdeutschen Tendenzen satt geworden, es hatte genug von Ideen und Tendenzen, von geistreichen Gesprächen über Politik und Kunst, von Erörterungen über die Berechtigung des Ehebruches; es wollte sich einmal rein am Stoffe sättigen und, frei von der Mühe zu denken, den ungehemmten Ausflügen und Spaziergängen der Phantasie sich hingeben.

Diese neue ausländische Romanliteratur knüpfte einerseits an romantische, andererseits an sozialistische Tendenzen an. Die amüsanten Ungeheuerlichkeiten, die Alexander Dumas damals unter dem Namen von Romanen bot und in denen er freilich ein glänzendes Talent bekundete — man denke nur an den „Monte Christo" und „Die drei Musketiere" — standen unter der Einwirkung der alten aristokratischen Romantik. Eigentümlicher waren die neu auftauchenden sozialistischen Tendenzen, welche sich in der Belletristik des Auslandes Bahn brachen. Der Roman stieg von den Höhen der gesellschaftlichen Kreise zu den Tiefen derselben herab, um mit grellen phantastischen Streiflichtern diese Welt zu beleuchten. Das Proletariat, das Elend, das Laster wurden seine Themata, die er nicht im Sinne einer scharfen naturalistischen Wahrheitsliebe, sondern nach den romantischen Gesichtspunkten des Kontrastes betrachtete. Diese Poesie des Kontrastes entdeckte die Tugend im Laster, ja sie fand, daß jedes Laster zuletzt eine Tugend sei. Die Romane Eugen Sues und Victor Hugos leisteten in dieser Sophistik das höchste. In ihnen konnte ein Mädchen im Verkehre mit dem Auswurfe der Menschheit ihre körperliche und seelische Reinheit bewahren; sie schwebt in den „Geheimnissen von Paris", dem großen Sensationsroman Sues, und dem „Glöckner von Notre-Dame" V. Hugos wie ein Engel durch den Kot der Ver-

brecherhöhlen. Bei Sue werden, wie in den „sieben Todsünden", die verderblichsten Anlagen die Mittel zu gerechten Taten: das Böse ist eigentlich nur ein verkapptes Gutes, eine sittliche Eigenschaft, die nur darum unsittlich wirkt, weil sie sich nicht an ihrem rechten Platze befindet.

Diese Anschauungsweise war uns Deutschen durch die Romantik nicht fremd; in Rinaldo Rinaldini, der in dieser Zeit noch eine Auflage erlebte, besaß man ja aus der klassischen Zeit den tugendhaften Räuberhauptmann. Aber neu war die reale Welt des Verbrechertums. Die Schurken, Mörder und Banditen saßen nicht mehr in den Felsenklüften Italiens und Spaniens und sangen dort zu der Gitarre, man entdeckte sie jetzt in den Spelunken und Tavernen der Großstadt, und der Romandichter ließ mit einem gräßlichen Wohlbehagen alle diese Typen, die seine Phantasie nicht scheußlich genug ausmalen konnte, an das Licht hervorkriechen. Ein Werk wie Eugen Sues „Geheimnisse von Paris" (1842) hatte dadurch einen Erfolg, der alles zurückließ, was später der französische Naturalismus verzeichnen konnte. Es erschienen wohl einige Dutzend Übersetzungen in allen möglichen Sprachen, in Deutschland und England warf man sich darauf, es zu kopieren und allein in einem Jahre (1844) brachte der deutsche Büchermarkt bändereiche Romanwerke über die Geheimnisse von Berlin, Hamburg, Königsberg, Petersburg, London, Brüssel usw. In allen diesen Machwerken wurde das Verbrechertum und mit nicht geringer Vorliebe die Prostitution geschildert. Den Romanschriftstellern folgten die Juristen und stellten aus den Akten die Mordtaten, die Biographien der Verbrecher zusammen. „Der neue Pitaval" von Hitzig und Häring (Wil. Alexis) herausgegeben, war noch das verdienstvollste Unternehmen unter diesen Sammlungen, die den sensationslüsternen Geschmack zu kitzeln suchten.

Mit dem Verbrechertum kam auch das Proletariat durch die französischen und englischen Schriftsteller, am meisten durch Sue und Dickens, zu literarischen Ehren. Aber wie der sittliche Geist und der realistische Sinn des letzteren das Verbrechertum ohne die falschen, romantisch schillernden Farben darstellte, mit denen Sue glänzte, so übertraf der Engländer den Franzosen auch in der Schilderung des Proletariats. Beide gingen darauf aus, die edleren Kräfte in der Brust des gemeinen Mannes zu schildern, Licht- und Schattenseiten des Lebens in den niederen Volksschichten wiederzuspiegeln, allein

während es dem Engländer Sache des Herzens war, sah der Franzose darin nur eine Sache der Agitation. Er vertrat allein die Schlagworte der sozialistischen Bewegung, wie den Engländer das große Gebot der Menschenliebe erfüllte. In beiden wurzelte ein tiefer Haß gegen die Vorrechte gewisser Stände, gegen die niederen Eigenschaften bestimmter Berufsklassen, aber Dickens Haß war edel, von einem heißen Durste nach Gerechtigkeit entflammt, während Eugen Sues Haß nicht viel mehr war als der rohe Instinkt der Gasse, der dem Neide verwandt ist und nur ein Mittel der Spekulation wird: Dickens spekulierte auf die edelsten, Sue auf die gemeinsten Triebe. Wenn jener der englischen Heuchelei mit unerbittlicher Satire die Larve von dem Angesichte riß, so hetzte dieser die Volksmassen auf. Beide übertrieben, aber die Übertreibung des großen englischen Schriftstellers entsprang seiner gewaltigen, unaufhörlich ihre Schwingen regenden Phantasie, und die Übertreibung Sues hatte allein den Zweck, seiner Schilderung eine starke Wirkung zu sichern. Dieser literarische Industrialismus ließ ihn zwar den größten Augenblickserfolg davontragen, aber sobald man seine Bücher gelesen, war man froh, wenn man diese schrecklichen Bilder vergessen konnte.

Dickens allein hat den „gemeinen Mann", wie man zu sagen pflegt, jenen Vertreter des Menschengeschlechtes, dessen Leben nur saure Wochen und spärliche Feste kennt, in einer für immer mustergültigen Form der Romanliteratur gewonnen. Solche Typen kannte in der Weltliteratur nur Walter Scott vor ihm. Walter Scott übertraf seinen Nachfolger wohl an Gesundheit des Urteils, an Harmonie der Bildung und an behaglicher Fabulierungskunst; Dickens wirkte dafür bedeutender durch grelle Schlaglichter der Charakteristik und der Handlung, die zwar oft etwas Unkünstlerisches haben, jedoch noch öfter der Ausdruck einer tief aufgeregten, genialen Anschauungsart sind. Er machte die Hauptstadt des britischen Reiches auch zur Hauptstadt des britischen Romanes. Er kannte sie — so seltsam der Vergleich erscheint — wie ein Trödler seinen großen bunten Kramladen, und alles, was seiner Beobachtung darin auffiel, stellte er unter diese Beleuchtung, die auch dem Alltäglichen einen neuen humorvollen Reiz verlieh. So zeichnete er seine Genrebilder: jede Figur steckte ihm voll Kuriositäten und er freute sich an diesen Eigenschaften, daß er selbst die Schurken ungern in ihrer rohen Widerwärtigkeit enthüllte, daß er der verbrecherischen Seele entweder den — wenn auch nur heuch-

lerischen — Schein des Wohlwollens und der Liebenswürdigkeit gab oder tief aus ihrem Gemüt noch die verdunkelte Lichtspur des Guten aufblitzen ließ. Das Herz aber wurde ihm weit, wenn er bei den Guten dieser Erde, die arm, aber innerlich glücklich durch das Leben gehen, zu Gaste kam, und der ganze Zauber seiner poetischen Darstellung entfaltete sich, wo ein Kind sein Held wurde, um den schweren Weg von der Unschuld zur Erkenntnis zu wandeln. Er haßte den Adel, das Geld, die Advokaten, er liebte das Volk, die Armut und die Unwissenheit, die nach ihrem Gefühl, nicht nach Rechtskniffen urteilt, und kein Spruch glänzte heller in diesem warmen Dichterherzen, als das Bibelwort: „Selig sind, die da geistig arm sind, denn sie werden Gott schauen!"

Diese sozialen Tendenzen des französisch-englischen Romans wurden nun unter Anlehnung an die ausländischen Vorbilder auch von der deutschen Belletristik übernommen, aber sie gewannen hier ihre besondere zeitgeschichtliche Färbung aus den deutschen Verhältnissen heraus, sozusagen eine aristokratische und eine demokratische Färbung.

Alexander von Ungern-Sternberg war der Vertreter der aristokratischen Richtung. In Esthland geboren (22. April 1806) und in Dorpat erzogen, suchte er zunächst nach vollendetem Studium der Rechte (1829) um eine Anstellung im russischen Staatsdienst nach, doch schon im folgenden Jahre ging er nach Deutschland, wo er mit Tieck in Verbindung trat. Später nahm er seinen Aufenthalt in Berlin und wurde 1848 ein tapferes Mitglied der reaktionären Kreuzzeitungspartei. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er auf einem Gute der Uckermark mit literarischen Arbeiten († 24. August 1868). Eine vielseitige, begabte Natur, war Sternberg von einer ewigen Ruhelosigkeit und Beweglichkeit. Er wechselte seine literarischen Vorbilder wie manche Leute ihren Glauben und ihre Götter: heute schrieb er kühle, ironische Reflexionen im Stile von Montaigne, morgen realistische Märchen mit humoristischen Gesellschaftsbildern, in denen die Byronschwärmerei höherer Stände karikiert wurde, dann wieder historische Romane im ausgeprägten Memoirencharakter, gräßliche Schauergeschichten im Tieckschen Geschmacke und zuletzt soziale Romane mit den neueren französischen und englischen Tendenzen. Den Jungdeutschen gab er in seiner Novelle „Die Zerrissenen" (1832) einen neuen Namen, „Galathee" (1836) war ein Produkt der Zerrissenheit wie Kühnes und Willkomms

Schriften, „Psyche" (1838) ein Ehebruchroman mit George Sandschen Gedanken. Eine Musterkarte aller Stilarten zeigten seine Werke für jede derselben eine gewisse Begabung: er besaß ohne Zweifel Geist, Witz, Phantasie und Gestaltungskraft. Das Bedeutendste leistete er in seinen beiden Romanen „Diana" (1842) und „Paul" (1845). „Diana" ist ein Roman in dem sensationellen Charakter der oben gekennzeichneten Verbrecherromane. Die Tochter eines jüdischen Verbrechers, Judith, wird durch Betrug mit einem adligen Kinde vertauscht und als Gräfin erzogen. In die adligen Kreise eingeführt, wird sie die Schwiegertochter eines alten Generals, eines echten „Kreuzzeitungsritters", dessen historisches Modell sogar angedeutet wird. Dieser hat seinen Sohn erschlagen, Judith ist zufällig Zeugin der Tat gewesen und als ihr eigener Betrug offenbar wird, droht sie, das Verbrechen des Generals der Welt bekanntzumachen, wenn er sich weigern sollte, sie als Braut seines zweiten Sohnes anzuerkennen. Ihr Mann wird später Gesandter in Rom und ein rachsüchtiger früherer Liebhaber, eine Verbrecherfigur, ermordet sie bei einem Feste. Der Haß gegen die Juristen, der in einer stark aufgetragenen Figur eines Advokaten kraß hervorbricht, gegen das Geld und seine Macht, die Eigenart, wie Typen der Adelsklassen und der untern Bürgerschichten in humoristisch-satirische Beleuchtung gestellt werden, deuten auf Dickens' Einfluß. Mit voller Deutlichkeit bezeichnet Sternberg die Hauptstadt Preußens als den Schauplatz der Begebenheiten, es weht echte Berliner Luft in diesem Roman, und das Ballfest im Kolosseum, die wüsten Zechereien der Leutnants sind frisch hingezeichnete Skizzen. Der konservative Geist ist jedoch unverkennbar und aus diesem heraus wollte Sternberg sogar als Reformator des Adels auftreten. In seinem Romane „Paul" entwarf er sein neues Ideal. Sue hatte in den „Geheimnissen von Paris" einen jungen Herzog eingeführt, der sich wie Harun al Raschid verkleidete. Eine ähnliche Idee lag dem „Paul" zugrunde. Sternbergs Held, ein junger Edelmann, will beweisen, daß der Adel nur dann seines Vorranges würdig ist, wenn er auch an den Leiden und Freuden des gemeinen Mannes teilnimmt, ihm das Beispiel der Entsagung und Geduld bietet. Ein armer, schlesischer Weber legt diesen Gedanken in Pauls Herz; er entsagt in der Tat seiner Offiziersstellung, seinem Reichtume, seinem Adel, und widmet sich allerlei dienenden Stellungen, allein was er überall kennen lernt, ist derselbe Egoismus, dieselbe

Gemeinheit. Angewidert kehrt er in seine aristokratische Stellung zurück, übernimmt wieder sein Gut und heiratet. Dieser Lebenslauf seines Helden gibt dem Dichter reiche Gelegenheit, die gesellschaftlichen Kreise und die Stände zu schildern. Es ist manches vortrefflich darin, vor allem wird das Klubleben der Aristokratie mit viel Witz und Laune in humoristischen Schattenrissen gezeichnet. Nur daß der Held, der auszieht, ein Königreich zu suchen, diesmal nichts als den Esel nach Hause bringt. So borniert wie Paul in seinen aristokratischen Anschauungen war, bleibt er: seine Theorie wurzelt in demselben von ihm so getadelten Egoismus. „Wehe dem Lande, wehe der Regierung", ruft er aus, „die den Adel vernichtet, die dem Kaufmann und dem Advokaten den Platz einräumt, den der Edelmann, und nur der Edelmann, würdig besetzt halten kann." Ein dritter Band des Romanes „Paul in der Heimat" schilderte dann in langen Gesprächen die Welt- und Staatsordnung nach dem Ideal dieses Aristokraten. Die konstitutionellen Formen der politischen Verfassung werden geschmäht und nicht zuletzt will dieser ideale Edelmann von einem „einigen Deutschland" nichts wissen: „nur die Geteiltheit des deutschen Ländergebietes verbürge die Tiefe des geistigen Lebens". Die kreuzzeitungsritterliche Don Quixoterie jener Zeit fand in diesem Paul einen fast typischen Ausdruck.

Diesen sozialen Bildern aristokratischer Auffassung stellte die Demokratie die ihrigen gegenüber. Im Jahre 1845 erschien der Roman „Weiße Sklaven" von E. Willkomm. Bettina von Arnim hatte soeben durch ihre Schrift „Dies Buch gehört dem König" auf das Elend der Berliner Arbeiterbevölkerung hingewiesen (1843). Es gab indessen Proletarierzustände, die weit grauenhafter waren als die der preußischen Hauptstadt. Darauf lenkte der Willkommsche Roman die Aufmerksamkeit; er war ganz nach Eugen Sueschem Vorbild komponiert; schon aus dem Nebentitel „Die Leiden des Volkes" leuchtete seine Tendenz hervor. Die Gegensätze zwischen gequälten Leibeigenen und grausamen Gutsherren in der Lausitz, zwischen reichen Fabrikanten und hungernden Arbeitern sind in sensationellen Genrebildern ausgeführt. Kapital und Arbeit, Adel und Volk, Tugend und Laster werden hier nach den Rezepten der Sueschen Sensationsküche verarbeitet. Der Arme ist der Tugendhafte, der Reiche der Schurke, die Prostituierte die Unschuld. Einzelne Kapitel steigern sich ins Gräßliche; das Duell der beiden Brüder an der Spinnmaschine, die Rache, welche

die Sünderin Bianka an dem Verführer ihrer Schwester nimmt, sind Situationen, die dem Sue nachgeschrieben sind. Das Mitgefühl mit dem arbeitenden Volke erhob jedoch — und das soll nicht vergessen sein — zum ersten Mal seinen Ruf nach dem Eingreifen des Staates. Die Maschine ist es, die Willkomm für alles verantwortlich macht; sie ist ihm das schnöde Werkzeug des Kapitals, um das menschliche Gefühl bei Arbeitern und Arbeitgebern herabzuwürdigen. Was sich darin aussprach, war die damalige volkstümliche Auffassung von dieser großen Umgestalterin unseres sozialen und technischen Lebens.

Als die Revolution von 1848 die sozialen Fragen und damit den Arbeiterstand noch stärker in den Vordergrund stellte, schrieb ganz im Sinne von Willkomm Robert Prutz (geboren 30. Mai 1816 zu Stettin, gestorben ebendaselbst am 21. Juni 1872) seinen Proletarier-Roman „Das Engelchen“ (1851). Auch dies Buch ist ungemein charakteristisch für seine Zeit, um so mehr als ein Professor und angesehener Dichter sein Verfasser war. In einem blühenden Weberdorfe hat sich ein Fabrikant niedergelassen, die Fabrikarbeit vernichtet das Handwerk und aus den freien, selbständigen Arbeitern werden Fabrikarbeiter, Sklaven des reichen Brotherrn. Die sozialen Zustände dieser Bevölkerungsklasse werden in gräßlicher Weise ausgemalt. Unsittlichkeit, Trunk und Verbrechen sind bei ihnen gang und gäbe; was in denen lebt, die sich noch brav und gut erhalten, ist der grimmigste Haß gegen die Maschine. Sie ist in ihrer Anschauung — und hier begegnen wir bereits bei Prutz Zolaschen Bildern — eins der „gigantischen Untiere der Vorwelt“, ein Drachen und Kraken, dem Abgrunde des Meeres entstiegen und berufen, mit ihren eisernen Kiefern, ihrem unersättlichen Schlunde die blühende Welt, zahllose Geschlechter und Recht, Scham, Tugend hinabzuschlingen und zu vernichten. Was in ihren Rädern und Walzen pfeift und ächzt, ist die Seele ihres Erfinders, der zur ewigen Höllenqual verdammt ist. Wie einst in den „Epigonen“ Immermanns die Industrie wieder dem Ackerbau Platz machen muß, dem sich ein glücklicheres Geschlecht widmen kann, so verschwindet auch im „Engelchen“ der Fabrikbetrieb, die Fabrik wird ein Opfer der Flammen, anstatt der bleichen, lasterhaften Arbeiter leben wieder zufriedene und ihres Lebens sich freuende Handwerker im Dorfe. Dieser Umschlag wird durch eine sensationelle Handlung hervorgerufen, deren gräßliche Einzelheiten uns den

Bourgeois, den Fabrikherrn als einen entsetzlichen Verbrecher zeigen müssen. — Auf die übrigen Romane von Robert Prutz einzugehen (Felix 1851. Der Musikantenturm 1855. Oberndorf 1857—1862) ergibt sich kein Anlaß. Ihr Hintergrund ist die Zeit von 1848, ihre Helden erfahren gemeinhin den Gegensatz zwischen hochfliegendem Idealismus und harter Wirklichkeit, welcher das Revolutionszeitalter charakterisiert.

Der Sozialismus war somit aus der Theorie, die ihm französische Köpfe gegeben, in die Belletristik eingedrungen. Er fand in ihr, wie die weitere Entwicklung bewies, ein neues starkes Mittel der Propaganda. Allerdings der sozialistische Roman jener Zeit — und das unterscheidet ihn von dem modernen — war nicht bloß Tendenz, sondern zugleich Romantik und Sensation.

5. Wilibald Alexis und Sealsfield

Der historische und ethnographische Roman

Im historischen Romane hatte sich bei Walter Scott die Romantik zu einer neuen Form entwickelt, die mit gesundem Gefühle das wirkliche Leben zu umfassen trachtete. Von der Nachahmung allein ging man in Deutschland jetzt, wenn auch immer noch von seinem Einflusse geleitet, zu einer selbständigeren Entwicklung über. Wenn früher das Mittelalter die größte Anziehung auf die Unterhaltungsschriftsteller ausgeübt hatte, so bemächtigte man sich mählich auch der neueren Geschichte, ohne darum der mittleren untreu zu werden. Die Freiheitskriege wurden von dieser Zeit an ein beliebtes Thema des Romans. 1834 erschien L. Rellstabs Roman: „1812“, auch heute noch ein lesbares, gutes Buch; 1838 Ferdinand Stolles: „1813“. Der letztere Schriftsteller schlachtete in wundersamer Produktivität die ganze napoleonische Kriegszeit in Romanen aus: Elba und Waterloo 1838 — der neue Cäsar 1841 — Napoleon in Ägypten 1844 — Boulogne und Austerlitz 1848 — die Granitkolonnen von Marengo 1853, — Romane, in denen das stoffliche Interesse überwog. Andere wie Satori (Joh. Neumann) und Ludwig Storch (Hauptwerke: Kunz von Kauffung 1828, die Karuzzen 1826, der Freibeuter 1834, die Beguine 1833, — Ein deutscher Leineweber: ein ganzer Romanzyklus 1846—1850) setzten die Tra-

ditionen der alten Romantik fort; sie warfen sich auf jeden Stoff der Weltgeschichte, der irgendwie ein hervorragendes Interesse bot, und verarbeiteten die deutsche, englische, französische, italienische Geschichte wie die Tromlitz und van der Velde. Nur das klassische Altertum war für diese fingerfertigen Fabrikanten noch wildes Land, vor dessen Beschreiten man sich hütete. Man empfand damals den Unterschied zwischen der modernen und antiken Handlungs- und Denkart noch zu stark, als daß man sich getraut hätte, allein aus den Notizen eines geschichtlichen Handbuches einen antiken Roman zurechtzuzimmern. Am besten wurde man mit der Memoirenliteratur fertig, wie sie namentlich die französische Geschichte bot, und eine ähnliche Behandlungsweise gestattete das deutsche Rokoko des 18. Jahrhunderts, das man jetzt plötzlich entdeckte und auszunützen begann. Die bunte Mannigfaltigkeit dieses Zeitalters in seinen Sitten, noch mehr in seinem Gedankenleben zog ein so vielseitiges Talent wie A. v. Sternberg besonders an, und Romane von ihm, wie „Saint Sylvan" 1839 und „Die gelbe Gräfin" 1848 geben ein in Ton und Farbe getreues Bild des eleganten Zeitalters. Hier kam nicht bloß das Memoire, sondern auch die Anekdote zu ihrem Recht, wenn auch jede poetische Wirkung fehlte oder gar nicht beabsichtigt war.

Über diesen Vielschreiber ragte als glänzendes Talent, leider in seiner Zeit kaum recht gewürdigt, einzig und allein Wilibald Alexis hervor. Aus einem Nachahmer Walter Scotts, als den er sich in seinen Jugendromanen („Walladmor" 1823, „Schloß Avelon" 1827) zeigte, entwickelte er sich zu dem großen Schilderer von Brandenburgs und Preußens Vergangenheit. W. Alexis — oder Wilhelm Häring, wie sein wirklicher Name lautete — entstammte einer französischen Refugiésfamilie, die ihren französischen Familiennamen Harenc ins Deutsche übersetzte. Zu Breslau 1798 geboren, machte er den Feldzug von 1815 mit und widmete sich darnach erst der juristischen und später ganz der schriftstellerischen Laufbahn; auch war er jahrelang Redakteur der Vossischen Zeitung. Den Juristen wie den Schriftsteller kennzeichnet die von ihm gemeinsam mit Hitzig herausgegebene, unter dem Namen „Der neue Pitaval" 1842 bekannte Sammlung von Kriminalgeschichten. Seine Hauptromane umfassen die Zeit von 1832 bis 1856, fallen also wenig über den hier behandelten Hauptabschnitt hinaus. Am Ende seines Lebens verfiel er in schwere

Krankheit und starb nach elfjährigem Leiden am 16. Dezember 1871 zu Arnstadt in Thüringen.

Die Stärke von Alexis' Darstellungskunst war, kurz und knapp bezeichnet, das historische Genrebild. Seine Romane sind eine Reihe aneinandergefügter Bilder und das Gesetz der epischen Komposition, welches Spannung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe erfordert, wird nicht oft von ihm in mustergültiger Weise gewahrt. Er schlägt bisweilen die Fäden so kraus durcheinander, daß man ihnen nicht genau folgen kann. Sein Stil vermeidet geradezu die Einfachheit, nimmt gehäufte Ausdrücke, seltsame Bilder und Vergleiche in sich auf und erstickt die Schlichtheit der natürlichen Darstellung. Wo er im Chronikenstil redet, affektiert er eine Treuherzigkeit, die doch bisweilen den Eindruck des Gekünstelten nicht vermeidet. Aber im einzelnen ist seine Wirkung oft von wunderbarer Tiefe, die Situation ebenso packend und poetisch wie das einzelne Wort. Derselbe Zwiespalt beherrscht seine Charaktere: manche stehen lebendig und einfach vor uns und das Herz geht uns auf, sobald dieser und jener uns wieder begegnet; andere aber zersplittern sich in einzelne Züge, die, so sehr man sie auch in Gedanken zu einem einheitlichen Bilde zu vereinigen sucht, doch nicht recht zu einem solchen sich verschmelzen lassen wollen. Und gerade die größten und eigenartigsten des Dichters leiden am meisten unter diesem Mangel.

Von der Romantik ging W. Alexis aus, aber auch die jungdeutsche Schule hat sein Schaffen beeinflußt. Man kann namentlich in seinem ersten großen Roman „Cabanis“ (1832) nachweisen, wie diese Einflüsse sein reiches Talent, die Kraft des Dichters beeinträchtigt haben. Eine glühende Begeisterung für den großen Friedrich schlägt uns aus diesem Buche entgegen, freilich, wenn er selbst auftritt, kommt die Zeichnung nicht über die Anekdote hinaus, welche nur die launenhafte Marotte, nicht aber die Größe des Preußenkönigs kennt. Auch der Hauptheld des Buches, Etienne, fesselt uns am meisten in der Schilderung seiner Knabenzeit: das Berlin unter dem jungen König Friedrich mit seinen humoristischen Stadttypen, die gesellschaftlichen Zustände der französischen Kolonie — wie reizend und anmutig ist das alles geschildert! Hier lagen Jugenderinnerungen des Dichters zugrunde. Als der Held herangewachsen, wird er ein anderer: die frohe Kind-

lichkeit des Gemüts ist verschwunden, er ist von Stimmungen abhängig, unter denen die pessimistischen überwiegen. Auch sein Leben, bekennt er, ist „ein Zwiespalt, ein Sehnen, Ahnen, Wollen", ohne daß er recht weiß, wonach. Die jungdeutsche Zerrissenheit des Charakters prägt sich mehr in ihm aus, als seinem historischen Zeitalter angemessen ist. Die Erzählung greift andererseits im letzten Bande stark in die Romantik, die Geister aus E. T. A. Hoffmanns Phantasiestücken spuken in einzelnen Kapiteln ohne eine ästhetische Notwendigkeit. Auch die Figur, nach welcher der Roman benannt ist, der Marquis von Cabanis, ist nicht frei von romantischen Zügen; dennoch bleibt dieser geschwätzige, stets in Illusionen lebende, gutmütige Phantast einer der originellsten Charaktere unserer Romanliteratur. Vor allem tritt das Soldatenleben des siebenjährigen Krieges in „Cabanis" in anschaulichen Bildern vor unser Auge. Eine prächtige Figur ist z. B. Gottlieb, Etiennes Bruder, der als liederlicher Patron bei den Soldaten zum Spießrutenlaufen verurteilt wird, das Leben eines Marodeurs führt und doch für seinen König seinen Riesenleib opfert. Wer im Heere des großen Fritz keine Zucht, keine Moral, oft nicht einmal ein Vaterland besitzt, hat doch einen König, dem sein Blut und Leben gehört.

Noch ein anderes Moment geht in diesem Romane, nicht für die deutsche Literatur überhaupt, aber doch für die belletristische, zum erstenmal auf: das Auge und die Seele der Landschaft. Alexis hat, ehe er sich dem Romane widmete, Reiseschilderungen geschrieben und an den Schönheiten fremder Länder ist ihm das Verständnis für die Poesie der Heimat geworden. Es ist nicht sein letztes Verdienst, den deutschen Roman auf diese Weise befruchtet zu haben; die fernere Entwickelung desselben sollte noch daran anknüpfen. Er weiß in allen seinen Romanen die Stimmung der Landschaft wiederzugeben wie nur ein Genremaler; sie lebt und webt auch in den Menschen selbst; zäh und fest wie die Kiefer ist auch der Sinn des Geschlechts, das auf dem dürren Boden der Mark sich angesiedelt hat. Mehr als einmal gebraucht Alexis selbst diesen Vergleich. Und er zeichnet in einfachen, kräftigen Strichen das Bild dieses märkischen Landes unter allen Wechseln der Witterung, er schildert den Reiz der Heide, des schwarzen Moorlandes, aus Sumpf und Nebel weht es uns mit trübem Atem an. In Italien erprobte sich bisher der Landschaftssinn der Deutschen, wo die Farben hell aufleuchten, gingen ihnen

die Augen auf; jetzt sahen sie, daß auch die kärglichste Heimat ihre Schönheiten hatte.

Nicht bloß an der Landschaft, sondern auch an den Werken der Menschen erwies sich dieses glänzende Schilderungstalent. So ist in seinem nächsten brandenburgischen Romane: „Der Roland von Berlin" (1840) die Schilderung des Rathauses der Städte Kölln und Berlin ein kleines Meisterstück. Der Roman greift vier Jahrhunderte zurück und behandelt die Aufhebung der alten Stadtrechte Berlins durch Friedrich den Eisernen. Alte und neue Welt ringen hier miteinander, das alte mittelalterliche Recht der Städte mit dem aufkommenden neuen Rechte des Landesherrn. In dem Gegensatz des Bürgermeisters Joh. Rathenow zu dem Kurfürsten findet der Konflikt eine lebendige Charakteristik. Die Gewalt entscheidet; die Stadt Berlin muß sich dem Kurfürsten vollkommen untertan geben, der steinerne Roland, das Sinnbild ihres Blutbannes, des höchsten Stadtrechtes wird durch die Gassen geschleift und in die Spree gestürzt. Achim von Arnim hat das mittelalterliche Städteleben nicht genauer und vor allem nicht farbenreicher schildern können als Alexis in diesem schönen Romane. Das Tagen und Beraten der Geschlechter im Rathause, die Familienkonflikte dieser Patrizier, die Unruhe und der Übelwille der Gewerke, das Treiben auf den Gassen, die Schwätzereien aus der Barbierstube, mittelalterliche Lustigkeit und Festivitäten, die Schrecken einer Belagerung, alles das ist in köstlichen Genrebildern ausgemalt und spricht oft mit reizendem Humor. Wie steckt in seinem Henning Mollner die ganze Pfiffigkeit und Durchtriebenheit des Berliner Gassenjungen, aber auch dessen Waghalsigkeit, Unerschrockenheit und zähe Treue. Über anderen Szenen liegt ein schauerlicher, düsterer Nebelton. Die Brandmarkung der Salome und der roten Hanne am Pranger, ihr Zusammentreffen mit den Raubrittern ist mit unheimlicher Spannung geschildert.

Ein ganz außerordentliches Problem stellte sich der Dichter in seinem nächsten Werke: „Der falsche Waldemar" (1842). Er steht dem „Roland von Berlin" in der Frische der Farben, in dem Reichtume der Einzelheiten nach, aber es ist dichterisch die schwierigste Aufgabe, welche Alexis gewagt hat. Der Held des Buches erinnert an Schillers „Demetrius". Der falsche Waldemar wird uns jedoch von vornherein als der echte gezeichnet und als der echte handelt und benimmt er sich, auch die größten Zweifler an seiner adligen Geburt werden irre und

mit ihnen der Leser selbst, obwohl er in das Treiben der Eingeweihten sieht und keine Karte des von Pfaffen und Weibern angesponnenen Intrigenspiels vor ihm verdeckt bleibt. Erst zum Schluß enthüllt Waldemar sein Geheimnis und nun ist es mit seiner Rolle und mit dem Romane vorbei, während im „Demetrius" gerade an diesem Punkte die höchste Spannung eintritt. Psychologisch ist der Charakter des falschen Waldemar von eigenartigem Interesse. Obwohl ein Müllerknecht, spürt er doch in sich den Geist des alten Markgrafen, der wie durch Seelenwanderung auf ihn übergegangen: er fühlt sich als echt, denn der Himmel war auf seinem Wege und das Volk glaubt an ihn. Dieses Bewußtsein ist ihm der Beweis seiner höheren Sendung, seiner Berufung. In diesem mystischen Bewußtsein, nicht unähnlich dem Gottglauben der Jungfrau von Orleans, überhebt er sich, er meint, der Sieg müsse bei ihm sein, er prophezeit, und der Ausgang macht seine Prophezeiung zuschanden. Er wird geschlagen und muß sich seinem Gegner unterwerfen. Freilich die Art, wie Alexis das Gegenspiel der intrigierenden Partei, der Gräfin von Nordheim und der Geistlichkeit, im Anfange zu stark hervorhebt, beeinträchtigt die Wirkung; anderseits ist die Umkehr, die Überhebung in dem Markgrafen zu matt charakterisiert; gerade am Ende empfindet man die Kluft, welche den Müller Jakob Rehbock von dem gottberufenen Pilger scheidet, am tiefsten.

Wieder ein Jahrhundert vorwärts geht der Dichter, in den „Hosen des Herrn von Bredow" und deren Fortsetzung, dem „Wärwolf" (1846). Das erste Werk ist ein Meisterwerk des geschichtlich-humoristischen Romans, in unserer ganzen Literatur stellt sich ihm nichts Ähnliches an die Seite. Kurfürst Joachim herrscht in der Mark und Ritter Götz auf seiner Burg Hohenziatz, die uns in ungemein anziehender Weise bis in jedes Gemach, in jedes Winkelchen hinein geschildert wird. Der reinliche Bezirk mittelalterlicher Hausfrauentüchtigkeit umfängt uns und wunderbare, humoristische Streiflichter fallen auf dies anheimelnde Leben. Der gestrenge Herr von Hohenziatz ist ein biederer Ritter, ein furchtbarer Esser und Trinker, nicht zuletzt aber ein Feind von neuen Hosen. Die dicken, aus Elenshaut gegerbten Beinkleider, die er trägt, sind berühmt im ganzen Lande, er legt sie nie ab und sein Weib Brigitte kann sie nur heimlich waschen, wenn der Ritter acht Tage lang einen Rausch ausschläft. Die Junker verschwören sich wider den Kurfürsten, und nur dadurch, daß

man ihm die Hosen fortnimmt, wird Götz von der Verschwörung ferngehalten; sie bringen sein Alibi an den Tag. Es sind prächtige Genrefiguren: die wackere, redegewandte Frau von Bredow auf der Wäsche oder beim Reinmachen auf der Burg, Ritter Götz, Eva, seine Tochter und ihr schüchterner Liebhaber Hans Jürgen. Der historische Hintergrund ist das Verhängnis Joachims zu seinem Adel. Vom besten Willen erfüllt, sein Volk und Land glücklich zu machen, erntet der Kurfürst Enttäuschung auf Enttäuschung. Sein Charakterbild wird im „Wärwolf" (1846) noch weiter ausgesponnen und geht hier in das Problematische: seine edelsten Absichten haben die entgegengesetzte Wirkung, ihm, welcher der Beste sein könnte, entfremden sich die Besten. Fein wird motiviert, warum er der Reformation feindlich gegenübersteht: daß ein Mönch solche Gedanken auszusprechen wagt, die ihm vielleicht selbst in der eigenen Seele lagen, macht den Kurfürsten zu Luthers Gegner. Er, der der hellste Kopf seiner Zeit ist, hängt dem finstersten Aberglauben an und läßt sich von Astrologen und Pfaffen betrügen. So wird er von allen verlassen, auch von seiner Gemahlin, die der neuen Lehre zugetan ist. Der Glaube an Wärwölfe wird in dem Romane feinsinnig symbolisiert: der Wärwolf ist der Geist der Unruhe, der im Lande umgeht. Auch hier erzeugte der poetische Humor des Dichters einige köstliche Figuren und Episoden. Hans Jürgen hat als Schwiegersohn des Ritters Götz die ledernen Hosen geerbt, die ihm nun zum Fluche werden, und der lange Raubritter Hake von Stülpe treibt mit den Mönchen und dem Ablaßhändler Tetzel allerlei Ungebühr, weicht aber achtungsvoll mit seinen Spießgesellen vor der Energie der alten Hausfrau von Hohenziatz zurück.

Der Dichter, der so warm den mittelalterlichen Ruhm der preußischen Residenz verkündete, war doch kein blinder Homer: er sah auch die Tage der Schmach und der Niedertracht in ihrer Vergangenheit und entwarf ihre ernsten und düsteren Bilder in dem Roman „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852). Wir stehen hier in der unglücklichen Zeit vor und nach der Schlacht von Jena. Der Titel ist jenes unselige Schlagwort am Ende der Proklamation des Staatsministers Schulenburg-Kehnert, in welcher der Berliner Bürgerschaft Preußens Niederlage, der Anbruch einer schweren Zeit verkündet wurde. Die Verhältnisse des preußischen Staates und der Berliner Gesellschaft sind überaus geistreich geschildert: es sind lauter Por-

träts, die an uns vorüberziehen, und die geistige Atmosphäre, welche sie umgibt, ist erfüllt von den Miasmen jener philosophischen Fäulnis, welche in Frankreich eben erst überwunden war. Eine geistreichelnde, verweichlichte Generation zeigt sich hier im Spiegel der Dichtung; nur einzelne Figuren treten markig und charaktervoll aus dieser moralischen Versumpfung hervor, vor allem der Freiherr von Stein, der mit harten Worten gegen die Krankheit der Zeit wettert. Nicht ohne Absicht weist der Dichter darauf hin, daß es das Zeitalter der Romantik sei, wo alle sittlichen Begriffe in Fluß geraten sind. Ein Geist wie Louis Bovillard, genial und faszinierend beanlagt, verkommt und ergibt sich den niedrigsten Ausschweifungen. Die Tugend einer Adelheit Alltag vermag sich kaum aus den listigen Verfolgungen von Kupplern und liederlichen Anbetern zu retten. Eine der Hauptfiguren, die Geheimrätin Ursimus — auch sie hat ihr geschichtliches Vorbild — ist eine Giftmischerin, die ihren gutmütigen, nur seinen Büchern lebenden Mann umbringt, und diese Kriminalgeschichte nimmt einen breiten Raum ein. Neben der Geheimrätin schleichen noch andere sittlich verdorbene Charakter durch die Handlung, wie der Legationsrat Wandel, der unter der Maske des geistreichen Diplomaten im Anfange den Schurken vortrefflich verbirgt. Nur die Familie Alltag in ihrer schlichten Bürgerlichkeit gewinnt das Herz; hier kommt der wahre Kern des preußischen Staates zum Vorschein, der die Befreiuungskämpfe geführt und die siegreichen Schlachten einer späteren Zeit geschlagen hat. In der Sündflut, die mit der Schlacht von Jena über diese Welt hereinbricht, gehen die faulen und kranken Elemente zugrunde und schon ein glücklicheres Los fügt es, wenn ihnen wie dem jungen Bovillard der Tod für das Vaterland gegönnt ist.

„Isegrimm" (1856) bildete die Fortsetzung von „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht". Hatte dieser Berlin zum Schauplatz, so „Isegrimm" das flache Land. Alexis Kunst der landschaftlichen Stimmungsmalerei feierte in diesem Romane einige ihrer größten Triumphe und zugleich führt er den märkischen Bauern in die Literatur ein. Der Roman gehört in der letzteren Hinsicht bereits zu einer anderen Epoche, die wir im nächsten Kapitel zu charakterisieren haben. Alexis hat den märkischen Landmann in seiner nüchternen Ruhe und Bedächtigkeit, in der Enge seines geistigen Gesichtskreises, aber auch in der ruhigen Entschlossenheit seines Charakters, wenn

die Not ihn treibt, mit erstaunlicher Naturwahrheit zu zeichnen verstanden. Und ebenso vortrefflich gezeichnet ist sein „Isegrimm“, dieses Modell eines rechtschaffenen Junkers, der alle mit Verachtung zu behandeln scheint und den doch das strengste Rechtlichkeitsgefühl leitet. Die Franzosenwirtschaft, die Abenteuerlichkeit und Windbeutelei der fremdländischen Offiziere ist nicht ohne Humor dargestellt, der auf dem ersten Gemälde sich wohltuend abhebt. Ein von würdiger freiheitlicher Gesinnung zeugender Ausblick auf die „Demokratenzeit“ schließt den Roman.

Noch ein größeres Werk aus der märkischen Geschichte, „Dorothea“ (1856), hat Alexis geschrieben. Es spielte am Hofe des großen Kurfürsten und steht den erwähnten Leistungen nach. Dann verhinderten Erblindung und Krankheit den Dichter, weiter zu schaffen. In seiner schönsten Wirkungszeit kam er nicht zu der Anerkennung, die er verdiente, denn er schrieb „märkische Geschichten“ getreu nach der historischen Wahrheit, und das Publikum las lieber die Romane des A. Dumas, in denen von Wahrheit und Geschichte das Gegenteil zu finden war.

* * *

In W. Alexis' historischen Romanen findet man, ausgenommen im „Isegrimm“, wenige Beziehungen auf die Verhältnisse seiner Zeit, es sei denn die Begeisterung für seine heimatliche Geschichte und sein Glaube an den Beruf und die Zukunft des preußischen Staates. Weit energischer legte ein anderer Dichter, was sein Herz über die Wirren des Jahrhunderts empfand, in seine Romandichtungen. Heinrich König (geboren 1790 in Fulda, gestorben 1869) nahm lebhaften Anteil an dem politischen Leben seiner Heimat; freiheitlich gesinnt, trat der hessische Finanzsekretär mit voller Entschiedenheit auch gegen den katholischen Klerus auf, so daß er sogar vom Bischofe exkommuniziert wurde. Seine literarische Entwickelung beruhte auf dem Losringen aus den Fesseln des alten romantisch-historischen Romanes zu einer freieren Anschauung der geschichtlichen Wirklichkeit. In der „hohen Braut“ (1832), einem Stoffe aus der französisch-italienischen Revolutionszeit, folgte er noch Walter Scott und anderen Mustern; die Tendenz war Aussöhnung zwischen Adel und Bürgertum auf der Grundlage edler Menschlichkeit. „Die Waldenser“ (1836) gingen in das Mittelalter zurück und bekundeten seine

freireligiöse Anschauung. In „Dichten und Trachten“ (1839), später unter dem Titel „William Shakespeare“ (1850), suchte König den Charakter des Dichters aus seiner Poesie, aus dem Gegensatz von Schein und Sein als ihrem Prinzip zu ergründen. Shakespeare selbst erscheint als eine zu empfindsame Werther-Natur, die von einer unglücklichen Neigung gebrochen wird. Sein bestes Werk schuf H. König in den „Klubbisten von Mainz“ (1847). Das Treiben der Emigranten am kurfürstlichen Hofe, die jesuitischen Intrigen, der Charakter des Kurfürsten selbst, das stürmische Revolutionsjahr in der alten Bischofsstadt, das Klubunwesen, die französische Besetzung der Stadt, dies bunte Gemälde wird lebendig und anziehend, oft mit einem drastischen Humor vor unseren Augen entrollt. Umgekehrt wie in der „hohen Braut“ ist es hier ein Adliger, der eine Bürgerstochter heimführt. Die Porträts des Naturforschers, seiner Gattin Therese und ihres Freundes Huber sind sehr anziehend entworfen — König hat später in „Haus und Welt“ noch eine Lebensgeschichte des Gelehrten und glühenden Freiheitsschwärmers geschrieben. Sein letzter großer Roman „König Jeromes Karneval“ (1855) gab ein Bild von den Zuständen eines Königreiches, das auf der Landkarte von Europa nur wenige Jahre verzeichnet war. Die Herrlichkeit des gutmütigen und sinnlichen Königs „Morgen wieder lustik“ in Kassel, die Polizeiwirtschaft und das Spionentum der Franzosen, das Verhältnis gebildeter, patriotischer Männer zu dem neuen Regiment, in einer Fülle von Skizzen und Typen, wenn auch mit allzubreiten Auseinandersetzungen über die Ansichten und Tendenzen jener Zeit, werden uns diese Gegensätze geschildert.

Das geschichtliche Genrebild, wie es Alexis und König ausbildeten, war auch die Stärke von Hermann Kurz (geb. 30. November 1830 zu Reutlingen, gest. 10. Oktober 1873 als Universitätsbibliothekar in Tübingen), dem so meisterhaften Übersetzer des Gottfried von Straßburg und des Ariost. Als Schwabe trieb es ihn, sein Heimatland und dessen größten Genius Schiller in seinem Roman „Schillers Heimatsjahre“ (1843) zu verherrlichen, wobei er jedoch in seiner Bescheidenheit davon Abstand nahm, in den Schilderungen aus der württembergischen Akademie den Dichter selbst zu seinem Helden zu machen. Land und Leute und ihr Sittenleben charakterisierte er dafür um so glücklicher in typischen Gestalten und mit behaglichem Humor. Im „Sonnenwirt“ (1855) spann er

Schillers bekannte Novelle zu einem breiten, lokalgeschichtlichen Gemälde aus, in dem freilich der Dichter gegen den Schluß hin zum Aktenreferenten wurde. Seine Erfindungsgabe und sein Humor bewährten sich überdies in zahlreichen kleineren Erzählungen, von denen „Die beiden Tubus", „Der Weihnachtsfund" besonders hervorzuheben sind, und der anmutige Erzähler verband sich später mit Paul Heyse zu der Herausgabe des „Deutschen Novellenschatzes", der Sammlung unseres besten novellistischen Gutes.

Im Genre des „Literaturromanes", wie er seit Tiecks „Shakespeare" eine besondere Gattung zu werden begann, folgte Kurz auch der Hesse Otto Müller (1816—1894), der in „Bürger, ein Dichterleben" (1845) ein Charakterbild des Dichters versuchte. Auch seine späteren Romane („Charlotte Ackermann", „Eckhof und seine Schüler") berührten gleichfalls das Literaturgebiet und erheben sich in Stil und Charakter über die Unterhaltungsliteratur.

Zu reicherer Anerkennung gelangte Lewin Schücking, der Sohn der roten Erde (1814—1883), nicht zuletzt auch bekannt durch seine Beziehungen zu der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff, in dessen Werken die politischen Tendenzen der jungdeutschen Bewegung sich mit dem verbleichenden Glanz der Romantik einten.

Schücking war ein anmutiges Fabulierungstalent, obgleich Katholik, doch der freidenkerischen Richtung zugetan, und voll warmer Begeisterung für die freiheitliche Entwickelung und die nationale Einheit unseres Vaterlandes. Seine Phantasie spann gar mancherlei Fäden in einem Romane zusammen, halb nach der Art Walter Scotts, halb nach der von Alexander Dumas Père, und wenn er dem ersteren nicht an Größe gleich kam, so erreichte er doch den letzteren fast an Erfindungsgabe und Fruchtbarkeit. In den „Ritterbürtigen" (1846) entwarf er ein Bild aus der Gegenwart seiner westfälischen Heimat. Alle Themata der bewegten Zeit klingen in diesem Buche an, namentlich die Adelsfrage, und mit scharfer Satire und oft glücklichem Humor, in einem lebendigen, eleganten Stil geißelte der Dichter den Hochmut, die Arroganz und die Unbildung der westfälischen Junkerkreise. Die Tendenz dieses Romanes war die Ursache, daß Annette von Droste-Hülshoff ihre Beziehungen zu seinem Verfasser löste. Schücking liebte seine Heimat und hatte sich mit ihren Eigentümlichkeiten vertraut gemacht: wie Alexis auf seinem märkischen, König auf seinem rheinischen,

stand er fest auf seinem westfälischen Boden, dessen Erdhauch auch durch seine Schilderungen weht. In den Romanen „Ein Sohn des Volkes“ (1849) und „Der Bauernfürst“ (1851) ging er in die geschichtliche Vergangenheit seiner Heimat zurück und entwarf ansprechende Bilder des westfälischen Bauernlebens, die sich freilich mit Immermanns „Oberhof“ nicht vergleichen können. Auch in seinen späteren Arbeiten blieb er mit Vorliebe der Heimat treu und sein anmutiges Erzählungstalent hat eine Fülle von Stoffen der deutschen Lesewelt geboten, ohne daß der Dichter es zu einer künstlerischen oder dauernden Leistung gebracht hat.

* * *

Bei Alexis und Schücking sehen wir, wie die Landschaft zum ersten Male ihre Eigenheit im deutschen Romane merkbar macht. Der Reisedrang des Zeitalters hatte schließlich auch die landschaftliche Schönheit entdeckt. Börne und Heine hatten den Anfang mit feuilletonistischen „Reisebildern“ gemacht, dann kamen die berühmten Reisenden wie Rumohr und namentlich Fürst Pückler-Muskau, der in seinen Briefen geradezu hervorragende landschaftliche Bilder aus der Ferne entwarf. Dazu gesellte sich nun der rasche Umschwung der Verkehrsverhältnisse. Im Anfange dieses Zeitabschnittes rasselte noch die Postkutsche von Station zu Station und Heinrich Laube mit seinen „Reisenovellen“ (1834—1837) konnte sich wegen seiner Manier den Leibkutscher Heines schelten lassen, im Jahre 1848 tönt der Pfiff der Lokomotive bereits schrill als das Signal einer neuen Zeit durch Europa. Die nationale Einheitssehnsucht erhob sich gegen die Zollschranken der achtunddreißig Kleinstaaten, während der Drang in die Ferne, der die Gemüter erfüllte, zugleich ein anderes Symptom ihrer Unzufriedenheit mit der Gegenwart war. Fenimore Cooper hatte in Deutschland die Indianer Nordamerikas populär gemacht, des neue „Land der blauen Blume“ hieß Amerika, da der weltbürgerliche Geist dieser Epoche sich auf das engste verwandt mit jenen Gesinnungen fühlte, die jenseits des Ozeans aufgesprossen waren und Freiheit und Demokratie hießen. Hatte doch Willkomm bereits in seinen „Europamüden“ die Losung ausgegeben, das Heil dort drüben zu suchen. Vor allem wurde die Phantasie gefesselt von den glänzenden Bildern, wie sie von dieser neuen Welt die Werke eines deutschen Schriftstellers entrollten, dessen geistige Physiognomie bei

allen fremden Zügen, die sie in sich aufgenommen, doch den Deutschen nicht ganz verleugnet.

Charles Sealsfield, mit seinem wirklichen Namen Karl Postel, hat in einer Reihe von Romanen das große Land des Westens, seine ethnographischen, sozialen und politischen Zustände mit einer glänzenden Darstellungsgabe geschildert, wie es kein deutscher Autor nach ihm vermocht hat. Der „große Unbekannte“, wie er hieß, der erst in seinem Testamente das Geheimnis seiner Autorschaft enthüllte, war am 3. März 1793 zu Poppitz bei Znaim in Mähren geboren und starb am 26. Mai 1864 auf seinem Gute „Über den Tannen“ bei Solothurn. Sein Lebenslauf war fast so abenteuerlich wie einer seiner Romane. Als Jesuitenzögling entfloh er aus dem Stift des Kreuzherrenordens zu Prag 1822 nach Amerika, wo er nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Deutschland und England ein Jahrzehnt in verschiedenen Berufsstellungen, u. a. auch als Redakteur lebte, bis er 1832 nach der Schweiz übersiedelte und dort seinen dauernden Aufenthalt nahm. Sein erster Roman erschien bereits zu Beginn dieses Zeitabschnittes (1832) und führte den Titel: „Der Legitime und der Republikaner“. Daran schlossen sich 1834 „Transatlantische Reiseskizzen“, 1835 der Roman: „Der Virey und die Aristokraten“, 1835—1837 die „Lebensbilder aus beiden Hemisphären“, 1838 bis 1842 „Deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften“, 1841 „Das Kajütenbuch“ und 1842—1843 „Süden und Norden“. Innerhalb zehn Jahren hat er so eine stattliche Reihe von Bänden geschrieben. Was das Publikum zunächst an seinen Werken entzückte oder geradezu verblüffte, war die außerordentliche Kunst der Naturschilderung. Sealsfield kannte die verschiedenen Länder der neuen Welt, die er zum Schauplatz seiner Erzählungen wählte, aus eigener Anschauung, sein Sinn war geweckt für den Reiz der Naturschönheit durch die großen Kontraste, welche die Länder der neuen Welt boten. Das Charakteristische war ihm die Hauptsache, auch wenn es häßlich erschien, und in den jungfräulichen Strichen der neuen Welt, in ihrer Natur sowohl wie in ihrer Bevölkerung gab es mehr als einen unschönen Zug. Mit erstaunlicher Kunst weiß der Dichter z. B. in dem „Virey und die Aristokraten“ das groteske mexikanische Bergland zu schildern, fast mit einem philosophischen Geiste, der die Geschichte und deren Charaktere in Einklang bringt mit ihrer Umgebung. Das Squatterleben in den Hinterwäldern, die Landschaften des Susquehannah und

Mississippi und vor allem den Zauber der Prärie hat er, das letztere im „Kajütenbuch“ mit unvergleichlicher Kunst, in Bildern ausgemalt, deren poetische Kraft und Anschaulichkeit in unserer Literatur nicht oft zu finden ist.

Wie jene Länder wimmeln auch seine Bücher von Charakteren aller Nationen; „Internationale Charakteristiken“ war auch der Untertitel seines berühmten „Kajütenbuches“. Das Völkergemisch der neuen Welt: der Engländer, Ire, Franzose, Deutsche, Spanier, Kreole und Neger, die ganze Musterkarte von Nationalitäten lärmt in seinen Romanen, jeder spricht in seiner Redeweise oder einem Kauderwälsch, welches der Verfasser sehr glücklich wiedergibt. Sealsfields Sprache ist kein schönes Deutsch, es ist ein amerikanisches, eigentlich ein internationales Deutsch, das mit Fremdwörtern aller Sprachen, besonders des Englischen gespickt ist. Sein erstes Werk erschien zunächst in englischer Sprache und wurde dann ins Deutsche übersetzt, die übrigen behauptete er von vornherein deutsch geschrieben zu haben. In stilistischer Hinsicht ein Nachteil, erwies dieses Mischmasch sich für die Charakteristik als ein Vorzug. Es war ihm ein Hilfsmittel, um die Eigenart des amerikanischen Charakters zu treffen, welchen er allen andern Volkstypen geradezu als ein Ideal gegenüberstellt. Der Amerikaner ragt bei Sealsfield um Haupteslänge ob allen Völkern der Erde. Der Engländer ist in seinen Werken ein egoistischer, hartherziger Krämer, der Franzose leichtlebig und phantastisch, obwohl Sealsfield sehr viel Sympathien für ihn empfindet, — den Iren zeichnet er als einen lustigen Lumpen, den Spanier als eine falsche und grausame Bestie, den Kreolen als feig und gemein, den Deutschen als schmutzig und geizig — der Amerikaner allein ist ein großer Mann. Das Hohelied demokratischer Freiheit und Macht klingt in allen Tonarten aus seinen Werken; man begreift, wie sie in Deutschland die „amerikanische Krankheit“, d. h. Sehnsucht nach dem jungfräulichen Freiheitslande fördern mußten.

Einige Ausnahmen gestattete sich der Dichter indessen doch von seiner Regel. In seinem ersten Romane: „Der Legitime und der Republikaner“ z. B. ist der Held ein Indianerhäuptling der alte Miko. Cooper hatte seinen indianischen Helden ins Ideale gemalt, Sealsfield schilderte sie realistischer, wenn er auf sie auch mit Wehmut wie auf ein untergegangenes Heldengeschlecht blickte. „Unter anderen Verhältnissen“, bekennt er von dem Miko, „in einer zivilisierten Sphäre würde

er ein Held, ein Wohltäter von Tausenden geworden sein." Er geht zugrunde, weil seine Naturkraft der Berührung mit den Weißen widerstrebt. Ein elegischer Zug erfüllt das Buch, dessen Indianerszenen höchst anschaulich geschrieben sind. Gegenüber den Yankees und Hinterwäldlern ist indessen der alte starrsinnige Miko mit seiner Einbildung auf sein dauerndes Recht ganz Aristokrat, und diese Vorliebe für aristokratische Persönlichkeiten, die so seltsam den demokratischen Anschauungen Sealsfields widerspricht, bekundet auch „Der Virey und die Aristokraten". Der Schauplatz ist hier Mexiko im Anfange unseres Jahrhunderts, der Held gehört zu der höchsten eingeborenen Adelsklasse des Landes; als ein glühender Patriot haßt er die spanische Herrschaft und doch hält er zu ihr, weil er die Interessen nicht an die Masse der untersten Klasse, der Indianer, ausliefern möchte. Der Geburtsadel besitzt in den Augen des Dichters seinen festen Wert, verhaßt ist ihm dagegen der Kauf- oder Briefadel, die Aristokratie des Goldes, die er in „Morton oder die große Tour" geradezu mit dämonischen Farben brandmarkt.

Sealsfield baute seine einzelnen Szenen höchst dramatisch; es ist Leben und Bewegung in seiner Erzählung, aber beides unterdrückte oft die Klarheit der Komposition; nur mühsam hält man oft die Fäden fest, die sich zu verwirren drohen. Der Dichter warf seine Skizzen, man möchte sagen, im Fresko-Stil hin, ohne daß er nach der Harmonie des Ganzen trachtete, manchmal brach er geradezu die Erzählung dort ab, wo es ihm paßte.

Fast zu gleicher Zeit wie Sealsfields „Kajütenbuch" erschien Adalbert Stifters erste kleine Erzählung „Der Kondor" (1840), der 1844 der erste Band der „Studien", 1854 „Bunte Steine" folgten. Auch hier erhob ein Deutscher das erhabene Bild der Natur, aber in wie anderer Art und Auffassung: neben dem Choleriker Sealsfield ist Stifter der Phlegmatiker, der sich vor allem, was groß und stark ist, ebenso scheut, wie es jenen fast dämonisch anzog. Freilich, Sealsfield war ein Weltbummler und Stifter ein deutscher Schulmann: als Leinwebersohn am 27. Oktober 1805 in einem Dorf des Böhmerwaldes geboren, ist er am 28. Januar 1868 als Schulinspektor zu Linz gestorben. In seinen Studien und Bildern waren ihm nicht wie Sealsfield die Menschen und ihr Land, sondern die Natur in ihrem allgemeinen Weben und Walten die Hauptsache, und er malte sie in allen ihren feinen und kleinen Zügen mit der

Hingebung des pädagogischen Naturfreundes aus, der von der Liebe seines Vorbildes Jean Paul zum Idyllischen sich befruchtet fühlte. Dabei häufte er, nicht so überschwenglich, sondern durchaus nüchtern gestimmt, die Einzelheiten oft zu dem überladenen, bunten Mosaik, für das er selbst die Bezeichnung der bunten Steine fand. Hebbel spottete abermals über ihn als den „Blumen- und Käfermaler“, und von dem Kleinen, ja Alltäglichen konnte Stifter sich so wenig losmachen, daß er es in seinem pädagogischen Roman „Der Nachsommer“ (1857) geradezu zum belehrenden Prinzip der Erziehung machte. Was neben der ruhigen, klaren und feinen Beobachtung der Natur seinen Vorzug ausmachte, war sein schöner und gefeilter Stil; was ihm dagegen fehlte, wie seine größeren Novellen und auch sein späterer geschichtlicher Roman „Witiko“ (1865) bewiesen, war die Fähigkeit interessanter und eigenartiger Charakterzeichnung. Dennoch vermochte er in kleinen Erzählungen wie beispielsweise der „Mappe des Urgroßvaters“ und in der Novelle „Brigitte“ auch Stimmungsbilder zu entwerfen, die feine und tiefe seelische Eindrücke vermittelten.

Inzwischen war die Zeit bereits gekommen, daß auch die besondere deutsche Stammesart ihre charakteristische Färbung in der Literatur wiederzuspiegeln begann. Eine neue Epoche brach für das politische wie das literarische Leben unserer Nation an; sie brachte, was auf beiden Gebieten vorausgegangen, zu einer reichen Entfaltung.

Dritter Abschnitt

Neue volkstümliche Richtungen (1848—1870)

1. Die Dorfgeschichte

In unserer politischen Geschichte bedeutet das Jahr 1848 einen großen Einschnitt, einen mächtigen Meilenzeiger, an welchem der Historiker gern haltmacht, um sich über das Vorwärts und Rückwärts Rechenschaft abzulegen. Auch die literargeschichtliche Betrachtung wird sich mit Recht hier besinnen, alte Fäden fallen lassen und nach den neuen suchen, die nun am Webstuhle der Zeit gesponnen werden, und siehe da, die neuen Elemente sind schon lange vorhanden. Der Blick entdeckt plötzlich ein weites Blütenfeld, das über Nacht aufgegangen zu sein schien, und doch sind Frühling und Herbst gekommen, ehe diese Saat aufgekeimt ist. Als in dem denkwürdigen Jahr die revolutionären Bewegungen in Nord- und Süddeutschland gescheitert waren und die Tendenzen und Ideale der literarischen Jugend die Probe auf das Exempel nicht bestanden hatten, vereinigte sich das deutsche Volk wieder zu der Lektüre der Dorf- und Bauerngeschichte, die ihm erzählen konnte, wie viel gesunde Kraft in seinen zersplitterten, zwiespältigen Stämmen noch steckte. Auch die Dorfgeschichte entsproß dem unruhigen, träumerischen Zeitalter von 1830—1848; jetzt nach den Tagen der Revolution wurde sie auf lange hinaus eine literarische Macht von bestimmendem Einflusse. Damals entstand, was eine spätere Zeit als „Heimatkunst" erst entdecken zu müssen glaubte und einer anderen Kunst gegenüberstellte. Diese neue große Bewegung gipfelte in dem Gegensatz von Dorf und Stadt oder in weiterem Sinne von Natur und Kultur, die jetzt gegenüber dem klassischen Zeitalter ihre Bedeutung völlig veränderten.

Das 18. Jahrhundert faßte die Kultur gleichbedeutend mit der Bildung auf, der geistigen wie der gesellschaftlichen. Sie war ihm ein Zwang, und dieser Zwang um so stärker, je mehr der Mensch sich von dem Naturzustande entfernte. Die Natur dagegen war Auflösung der Sitte, innere und äußere Freiheit. Die Kultur hatte Laster und Verbrechen in die Welt gesetzt, weil der Mensch nicht mehr seinen Trieben und Instinkten folgen durfte. „Alles ist gut, wie es aus den Händen des Schöpfers hervorgeht", war Rousseaus berühmtes Verdammungsurteil der Kultur, „alles entartet in den Händen der Menschen". Die Natur war diesem schwärmerischen Geschlechte ein Ideal geworden, eine Göttin, die das Paradies auf Erden eröffnete: Freiheit und Unschuld lautete die Inschrift an den Pforten dieses Paradieses. So entflieht Werther den Kreisen der städtischen Gesellschaft, um sich ungestört inmitten „homerischer Zustände" seinen Gedanken zu überlassen. Die Natur ist die Idylle, in welcher Wolf und Schaf friedlich zusammen weiden; sie birgt das Glück und den Frieden, nach welchem die Menschen in der Kultur vergebens hasten und jagen. Zwei unschuldige Kinder, unter einem Palmenblatte wandelnd in einer tropischen, farbenprächtigen Gegend, schwärmerische Liebe zueinander im Herzen, wie Paul und Virginie in Bernardin de St. Pierres Idylle, und dazu die Moral, „daß unser Glück einzig und allein auf einem natur- und tugendgemäßen Wandel beruht" — das war es, was die damalige Lesewelt bezauberte und ihr den höchsten Begriff der Natur gab.

Um die Mitte unseres Jahrhunderts vertauschen diese Begriffe Natur und Kultur — es ist nicht zuviel gesagt — geradezu ihren früheren Inhalt. Die Epoche von 1830—1848 war diejenige des erwachenden Wirklichkeitssinnes. Der Roman stellte sich in die Welt der Wirklichkeit mitten hinein zwischen ihre Bedürfnisse und Forderungen, die Schriftsteller und Dichter suchten auf Erden, wo sie ihre Ideen verwirklicht fänden, die Naturwissenschaften verließen sich bald nicht mehr auf die dialektischen Wanderungen der Hegelschen „Idee", um den Geheimnissen der Natur auf den Grund zu kommen, sondern allein auf Auge und Ohr und auf exakte Apparate. Mächtiger aber als die stille Arbeit in der Gelehrtenstube und im Laboratorium wirkte der augenscheinlichste Triumph dieser neuen Wissenschaft, das eiserne Dampfroß, das mit keuchendem Atemzuge plötzlich die idyllischen Fluren durcheilte. Mit der Macht des Dampfes als fortbewegender Kraft begann eine neue

Epoche der Menschheit wie einst mit der Erfindung der Buchdruckerkunst. Die Umgestaltung des Verkehrs durch die Eisenbahnen veränderte die ökonomischen Verhältnisse in immer stärkerem Maße, und mit den ökonomischen auch die literarischen. Mit dem neuen Verkehrsbetriebe entwickelte sich auch die Reiselust, mit der Reiselust die Beobachtungsgabe und der Sinn für die äußere Gestaltung der Wirklichkeit.

Wäre es ein Zufall, daß in dem Zeitalter, wo die Lokomotive ihren Siegeszug auch in Deutschland antrat, das Genre der Dorfgeschichte sich ausbilden mußte, so wäre es ein bedeutungsvoller. Aber nähere und engere Beziehungen zwischen Dorf und Stadt konnten sich erst entwickeln durch die Fortschritte der ökonomischen Technik, und erst durch gegenseitige allgemeinere Berührung wurde man sich seines Gegensatzes bewußt und sich gegenseitig interessant. Wie im 18. Jahrhundert die Idylle, so stellte im 19. die Dorfgeschichte das Verhältnis von Kultur und Natur, wie es allgemein empfunden wurde, in das rechte Licht. Die Kultur im Sinne der Bildung war aber jetzt das Reich der Freiheit und Willkür geworden und der Wirklichkeitssinn entdeckte in dem unschuldigen ländlichen Dörflerleben die große Macht der Sitte und des Herkommens. Im „Münchhausen" hatte Immermann zum erstenmale Dorf und Stadt in satirischen Vergleich gestellt: wie jenes beschränkt und gebunden durch Brauch und Sitte gesunde Charaktere erzeugt, während diese durch die schrankenlose Subjektivität ihrer Bildung nur dem Geist der Lüge und Phantasterei gehört. Die Kultur charakterisierte sich nun als das Allgemein-Menschliche, die Natur dagegen als das Besondere und Charakteristische, jene war in Gefahr, an sich selbst zugrunde zu gehen, indem sie sich in sittliche Willkür verlor, diese trug in den festen Schranken ihres besonderen Lebens auch die Gewähr eines kräftigen und dauerhaften Daseins.

* * *

Ehe sie in allgemeine Aufnahme kam, besaß die Dorfgeschichte bereits eine literargeschichtliche Vergangenheit. Ihre Anfänge lagen in Walter Scotts Bauerngestalten, eine stärkere Ausprägung bekam sie jedoch erst durch gewisse pädagogische Tendenzen. Ohne witzig sein zu wollen, kann man sagen, daß der Schulmeister an der Entwicklung dieses Naturkindes eifrig geholfen hat. Zunächst wollte man in der Dorfgeschichte dem Bauern eine Lektüre bieten, die erzieherisch und bildend auf

ihn einwirken könnte, und aus dieser Absicht heraus schrieb schon Pestalozzi sein Buch „Lienhard und Gertrud“ und Zschokke seine einst vielgelesene, jetzt recht veraltete Novelle „Das Goldmacherdorf“. Beide waren Schweizer Schriftsteller und Pädagogen, und ein Schweizer war es auch, der, auf ihren Spuren wandelnd, der Dorfgeschichte ihr erstes charakteristisches Gepräge gab. Auch er schrieb nicht für die Gebildeten, sondern für Bauern.

Jeremias Gotthelf, mit seinem wahren Namen Albert Bitzius, Sohn eines Schweizer Pfarrers, der selbst wieder Pfarrer wurde (geboren 4. Oktober 1797 zu Murten, gestorben 22. Oktober 1854 zu Lützelflüh im Kanton Bern, wo man ihm ein Denkmal errichtet hat), ist einer der nationalsten Schriftsteller seines Heimatlandes. Kein Geringerer als Gottfried Keller, der in ihm geradezu einen Vorgänger sah, schätzte seine epische Kraft der Darstellung überaus, so vieles ihn auch sonst von dem strengorthodoxen, religiös hartknochigen Pfarrer trennte. Gotthelf war einer der ursprünglichsten Realisten des 19. Jahrhunderts, nur daß die Tendenz bei ihm die Wirkung für den feineren ästhetischen Sinn oft verdirbt. Nicht so sehr seine pädagogische Tendenz, von der seine Schriften (Der Bauernspiegel 1836, Uli der Knecht 1841, Uli der Pächter 1849, Käthi die Großmutter 1848) erfüllt sind, indem sie sich alle mehr oder minder gegen gewisse Unsitten des bäuerlichen Lebens (Branntweintrinken, Liederlichkeit usw.) richteten. Gotthelf kannte und verstand den Bauer wie vielleicht kein zweiter Schriftsteller nach ihm, weil er in sich selbst eine echte, knorrige Bauernseele trug, und wie er mit wenigen Strichen, oft mit drastischem Humor, seine bäuerlichen Figuren, seine Kuhmägde und Mistknechte, plastisch und lebenswahr hinstellt, so gibt er auch seiner bisweilen recht derben Schilderung des ländlichen Lebens einen festen, epischen Charakter durch das volle Behagen am Essen und Trinken, die Freude am herkömmlichen Brauch, an der über dem Leben aller Einzelnen waltenden und bestimmenden Sitte. Aber er wollte nicht so sehr unterhalten, als mit seinen Büchern tüchtige Menschen schaffen, gleich seinem „Uli“, der mit Recht eine Lieblingsgestalt seines Volkes geworden ist, tüchtig in seinem Sinne. Und hier tritt bei Gotthelf neben seiner lehrhaften Tendenz noch eine andere hervor, seine Abneigung gegen jedes städtische Wesen, das ihm gleichbedeutend mit allem Liberalisieren ist; in jedem Städter sieht er entweder einen aufgeblasenen Windbeutel oder

einen „gottlosen Aufgeklärten", wie es denn bei ihm überhaupt allen Gottesleugnern nicht schlecht genug ergehen kann. Dabei begegnet es ihm freilich, daß er, der so drastisch und urwüchsig in seiner vom Dialekt gesättigten Sprache ist, doch noch von den städtischen Leihbibliothekromanfabrikanten borgt und in den Gesichtern seiner Dorfschönen dasselbe „unbeschreibliche Etwas" wiederfindet, durch welches die Wortheldinnen damals und später interessant wurden. Geradezu unfreiwillig komisch wird er, wenn Romansprache und Dorfsprache bei ihm hart aufeinanderstoßen, wie in der Schilderung einer seiner Heldinnen: „Wie eine glühende Siegesgöttin stand es (Vreneli) da mit dem Scheite in der Hand oder wie ein Engel mit flammendem Schwerte vor dem Paradiese der Unschuld und rief dem fliehenden, blutenden Baumwollenhändler nach: ‚Weißt du jetzt, wie ein Bauerwütschi akkordiert und mit was es den Akkord unterschreibt, du keibelige Unflat.'" — Eine feine, durch keine Tendenz getrübte Novelle hat Gotthelf dagegen in der kleinen Erzählung: „Elsi, die seltsame Magd" (1850) geschrieben; man hat sie mit Recht die Vorläuferin von Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe" genannt. Sie behandelte den Stolz einer jungen Magd, die ihrem Liebhaber ihrer Armut wegen das Jawort verweigert und erst dem zu Tode Verwundeten die Hand reicht — eine in ihrer herben Schlichtheit ergreifende Geschichte, aus welcher Mosenthal, der Autor der „Deborah", dann einige Jahre später ein rührseliges Drama „Der Sonnenwendhof" zurechtmachte, das jahrzehntelang über die Bretter zog.

Wenn Gotthelf nur Bauern zu seinen Lesern haben wollte, um sie ethisch und religiös zu bessern, so suchte eine andere Richtung durch die Dorfgeschichte gerade auf die Gebildeten einzuwirken. Es war, wie bereits dargelegt, Karl Immermanns „Oberhof", der diesen Gesichtspunkt mit Nachdruck geltend machte. Zwischen beiden stand die Romantik; sie, die Patin von so vielem Großen und Schönen, war auch die Patin der poetischen Dorfgeschichte. Brentanos „Geschichte vom schönen Annerl und braven Kasperl" (1818) brachte die Poesie des Bauerngemütes, seine stille, beschränkte Gläubigkeit, sein felsenfestes Zutrauen und die nimmermüde Geduld der Seele zur Offenbarung. Die Gestalt der alten Bäuerin in dieser grausigen, von romantischen Zügen durchsetzten kleinen Erzählung gehört in ihrer rührenden Einfalt und Einfachheit zu dem Schönsten, was die Romantik uns zum Erbe gelassen hat.

Mit dem Namen Auerbach aber ist alles, was Dorfgeschichte heißt, untrennbar verbunden, weil alle ihre Züge und Tendenzen in diesem Namen sich vereinigen. Die Schulmeister und die Moralisten, die Romantiker und die Poeten, die Satiriker und Pessimisten, wer auch nur über Bauern und Bauernart geschrieben, in der Physiognomie des Schwarzwälder Dichters findet sich der Anklang ihres Wesens, und der Beisatz Jean Paulscher Überschwenglichkeit bei dem Dichter mahnt obenein an die Verwandtschaft der neuen Dorfgeschichte mit der alten Idylle. Und wenn man diese seine literargeschichtliche Bedeutung kräftig hervorhebt, braucht man seine dichterische, wie es einst geschah, doch nicht zu überschätzen.

Berthold Auerbach, in dem Dorfe Nordstetten im Schwarzwalde 1812 geboren, war ein Jude von Geburt und sollte Rabbiner werden; da ihm die Theologie jedoch nicht zusagte, widmete er sich auf der Universität Tübingen erst dem Jus und dann der Philosophie. Sein freiheitlicher Sinn zog dem jungen Studenten eine mehrmonatliche Freiheitsstrafe auf dem Hohenasperg infolge des Frankfurter Aufstandes zu. Frühzeitig waren ihm der Brauch der Religion, die Sitte und das Herkommen in der Familie als etwas Ehrwürdiges und Zwingendes vor das Auge getreten. Der junge Dichter, der in beiden Kreisen, in bäuerischen und jüdischen, aufwuchs, stand also doppelt unter jener zwingenden Macht, welche die Väter auf die Nachgeborenen ausüben. Vom Judentum ging auch Auerbachs literarisches Schaffen aus; seine ersten Romane „Spinoza“ (1837) und „Dichter und Kaufmann“ (1839) gaben gleichsam die Grundrisse seines späteren Schaffens. Sie flossen in jene literarische Bewegung hinein, die im Namen der Menschheit Duldung und Emanzipation für die Unglücklichen des Jahrhunderts forderte. Anschaulich ist in diesen Büchern das jüdische Leben geschildert, sonderbare Charaktere stellen sich in Widerspruch mit den Anforderungen der Familie und der Gemeinde, sie unterliegen oder retten sich in eine höhere Welt des Geistes, die sie für das entschädigt, was die Erde sie verlieren läßt. Spinoza, sein Lebensphilosoph, lehrte ihn das Kleine achten und schützen, und sein grüblerischer Sinn wurde nicht müde, ihm die symbolische Beziehung zu geben, so daß ihm auch das Unbedeutende im Licht des Ewigen erschien. Diese stete Reflexionslust beeinträchtigte allerdings stark seine dichterischen Gestalten und mischte sich, je älter er wurde, um so störender in den Fluß seiner Erzählung.

Auerbach näherte sich mit den bestimmten Voraussetzungen seiner Bildung dem Schwarzwälder Volksleben, aber seine Jugend, seine Erinnerungen und seine Hoffnungen wurzelten doch in diesem Volksleben und mit treuem Auge fing er die fröhlichen und ernsten Typen und Bilder desselben auf, um sie in einer schlichten und warmen Sprache, die den Mundatem des Volkes selbst bekundete, wiederzugeben. Oft freilich wuchs ihm die Ehrfurcht vor dem Volkstümlichen zur Begeisterung, und der einfache Berichterstatter wurde zum Jean Paulschen Idyllen-Maler, der seine Gestalten auf eine feurige Wolke setzte und zum Staunen des Lesers sie anbetend weit in das All hinaustrug.

Seine ersten Dorfgeschichten (1843): der Tolpatsch, die Kriegspfeife, das Schloßbauers Vefele, Befehlerles usw. sind nicht viel mehr als Anekdoten und Bilder aus dem Schwarzwälder Bauernleben. In allen diesen Skizzen klingt und singt es mit volkstümlichen Weisen, in welchen die Stimmung sich lyrisch erweitert. Einen tieferen Konflikt erfaßte der Dichter in „Iwo der Heierle“, der Geschichte eines Bauernsohnes, der erst Pfarrer werden will, es jedoch nicht über das Herz bringt und dadurch in Zwiespalt mit sich und seiner Familie gerät. Der Schauplatz der Geschichten ist das Dorf Nordstetten, jenseits desselben liegt — Amerika; zwischen dieser großen und jener kleinen Welt gehen Briefe hin und her und walten verwandtschaftliche Beziehungen. In die Abgeschlossenheit des Waldes dringt jedoch schon der Rauch der Eisenbahn; hart neben den eisernen Gleisen siedelt sich in den „Sträflingen“ das stille Liebesglück der Waisenkinder der Gesellschaft an.

Wie Immermann sah auch Auerbach in dem Bauernblute das große Universalmittel gegen die Schäden der Bildung, und es mußte ihn darum reizen, auch diesen Gegensatz zwischen Zivilisation und Ursprünglichkeit zu schildern. Er tat es im „Lauterbacher“ und in der „Frau Professorin“. Dort kommt ein Schulmeister mit seinen Griechen und Römern zu den Bauern unter innerm Seufzen, seine ideale Welt aufgeben zu müssen, und entdeckt zu seiner Beschämung und Überraschung in dem ungebildeten Bauernschlage einen köstlichen Gemütsschatz. Hier ist es der Kollaborator oder „Kohlebrater“, dessen spinozistische Weisheit gleichsam eine abstrakte Liebe zu der Natur, die durch jeden Einzelfall neue Nahrung erhält, und die Erfüllung seines Ideals ist das treuherzige Naturkind, das

Lorle. In der letzteren Novelle erhob der Dichter den Gegensatz zwischen der Ursprünglichkeit des bäuerlichen Naturells und der gesellschaftlichen Bildung zu einem tragischen Konflikt, den nur die unglückliche Figur des Künstlers stört. Bekanntlich wurde die Novelle von der Charlotte Birch-Pfeiffer zu einem vielgespielten Theaterstück verarbeitet und der Dichter suchte vergebens in einem Prozeß sein literarisches Eigentumsrecht geltend zu machen.

„Nicht die Sittlichkeit regiert die Welt, sondern eine verhärtete Form derselben: die Sitte. Wie die Welt nun einmal geworden ist, verzeiht sie eher eine Verletzung der Sittlichkeit als eine Verletzung der Sitte. Aller Kampf, der sich im großen wie im kleinen, im allgemeinen wie im einzelnen abspielt, dreht sich darum, den Widerspruch dieser beiden wieder aufzuheben und die erstarrte Form der Sitte wieder für die innere Sittlichkeit flüssig zu machen, das Geprägte nach seinem inneren Wertgehalte neu zu bestimmen.“ Dieser Ausspruch Auerbachs ist das Thema einer ganzen Anzahl seiner Novellen. In „Lucifer“ (1847) ist es der religiöse Geist, der sich wider die Sitte erhebt, gegen die Sitte der Religion selbst. Die Novelle ist mit einer ungewöhnlichen Wärme geschrieben: Luzian unterliegt im Kampfe gegen den Pfarrer, weil er nicht mehr ist als „ein gemeiner Soldat und dazu noch ein wilder, unbändiger“. „Diethelm von Buchenberg“ (1852) ist eine der schönsten Novellen des Schwarzwälder Dichters, in Form und Inhalt diejenige, welche den realistischen Charakter am strengsten durchführt. Mit bewunderungswürdiger Kunst wird in der Novelle entwickelt, wie der Gedanke des Verbrechens in der Seele Diethelms keimt, wie er ihm immer wieder durch die Außenwelt entgegengetragen wird, so daß er zuletzt eine dämonische Gewalt über seinen Charakter gewinnt und er ihn ohne dringende Notwendigkeit ausführen muß. Im „Lehnhold“ (1854) schafft der Starrsinn des Bauern, sein Gut nicht unter den Kindern teilen zu wollen, Zwist und Zwietracht in der Familie: der Bruder tötet zuletzt den Bruder. Die Sitte und der Rechtsgedanke stehen im Widerspruch miteinander. Idyllischer sind Ton und Handlung in „Joseph im Schnee“ (1860), wo der landschaftlich stimmungsvoll geschilderten Verirrung im Walde eine Verwirrung der Herzen zur Seite geht. „Edelweiß“ (1864) ist die Geschichte eines Ehepaares, das nicht füreinander geschaffen ist. Wie dann aber die Stimme der Erkenntnis in der Frau sich rührt, als sie beide von der Lawine

verschüttet werden, wie unter der kalten Schneedecke ein edleres Pflänzchen in ihrem Herzen selbst aufgeht, ist psychologisch fein geschildert, und das Ergrauen ihres Haares unter den Schrecken der Todesnacht wird von dem Dichter ebenso zart symbolisch gedeutet. Im „Barfüßele“ (1857) klingt deutlich das Motiv von „Hermann und Dorothea“ durch, nur hat der feste, gesunde Zug des Goetheschen Epos sich leider bei Auerbach in eine gewisse Weichheit und Sucht zu spintisieren aufgelöst. Wie die beiden Liebenden auf dem Schimmel, Volkslieder singend, durch die mondhelle Nacht reiten, ist eins der schönsten Stimmungsbilder des Dichters. Das Barfüßele ist freilich weniger Naturkind als eine kleine Sibylle mit ihrer Kunst, Rätsel zu raten und aufzugeben, mit ihren sonderbaren Fragen und Ansichten, die von einer talmudistischen Tiftelei nicht frei sind. Es bildete einst das Entzücken der Lesewelt und der Bildhauer Drake schenkte dem Dichter das Modell seiner Viktoria von der Berliner Siegessäule mit dem Begleitwort: „Hier hast du *mein* Barfüßele.“

* * *

Mit begeisterter Teilnahme wurden schon die ersten Bände der Dorfgeschichten am Ende der vierziger Jahre aufgenommen und Freiligrath konnte den Dichter mit einem schwungvollen Gedicht begrüßen. („Das ist ein Buch, ich kann es dir nicht sagen, wie's mich gepackt hat recht in tiefer Seele.“) Hier war jungfräuliche Erde aufgedeckt worden, auf welcher das poetische Saatkorn noch hundertfache Frucht abgeben sollte. Die freiheitliche Gesinnung des Dichters lebte auch in den Gestalten seiner Dichtungen. Ein Heer von Nachahmern und Nachbetern folgte den Spuren des Schwarzwälder Dichters. So klein das Gebiet, welches die Dorfgeschichte bot, ein Vorzug war allen diesen Schriftstellern gegeben: sie schilderten nichts anderes, als was sie aufs genaueste kannten. Die *Heimat* wurde für sie der Schauplatz ihrer Erfindungen, und wie die Erzählung einen gesunden Erdgeruch, den Hauch und Duft des Bodens, auf dem sie spielte, so gewannen die Charaktere ein kerniges, kräftiges Heimatsgefühl. Hier erwuchs auch die Reaktion gegen die unwahre und übertriebene Sensationsliteratur des französischen Sozialismus. Die Dorfgeschichte wurde somit eins der fruchtbarsten Elemente in der gesamten literarischen Entwickelung unseres Jahrhunderts, vielleicht weniger durch ihre Schöpfungen selbst, als durch die Art, wie sie auf die

anderen epischen Dichtungsarten eingewirkt hat. Aus der Dorfgeschichte entstand die Landschaftsnovelle und die Landschaftsnovelle wirkte ihrerseits auf den Landschaftsroman.

Aus der großen Fülle dieser Literatur können wir nur die bedeutsamsten Erscheinungen dieses Zeitraumes kurz berühren. Fast gleichzeitig mit den ersten Dorfgeschichten Auerbachs waren die Bilder und Erzählungen „Aus dem Böhmerwald" (1842) von Joseph Rank (1816—1896) erschienen. Rank, eines böhmischen Bauern Sohn, hatte eine ähnliche Entwickelung durchgemacht wie Auerbach, aber er stand ihm an poetischem Können ebenso weit nach wie an künstlerischem Geschmack. In seinen ausgedehnteren Erzählungen waltete eine Planlosigkeit der Komposition, die das Interesse ermüdete, so frisch und natürlich einzelnes sich auch ausnahm. Nur seine kleineren Erzählungen „Von Haus zu Haus" (1856) heben sich vorteilhaft davon ab; selbst Gutzkow lobte sie, der sonst mit energischer Kritik gegen die „auf falscher Theorie" beruhende Dorfgeschichte wetterte. Einen tieferen Eindruck erzielte Ranks Landsmann Leopold Kompert (1822—1866) mit seinen Ghetto-Geschichten (Aus dem Ghetto 1848 — Böhmische Juden 1851 — Geschichten einer Gasse 1865), die das eigenartige jüdische Kleinleben Böhmens in gemütvoller Weise zu schildern wußten.

Auch das große Talent Otto Ludwigs ist zweifellos durch Auerbach angeregt worden, als er seine Erzählungen „Die Heiterethei und ihr Widerspiel" (1854) und „Zwischen Himmel und Erde" (1856) herausgab. Der Dichter des „Erbförsters" (geb. 11. Februar 1813 zu Eisfeld, gest. am 25. Februar 1865 zu Dresden) schrieb sie in stiller Zurückgezogenheit, von Krankheit und Sorgen gequält, in Dresden. Die thüringische Erde, dieser Lieblingsplatz deutscher Poesie, war der Heimatsgrund der beiden Dichtungen. Die „Heiterethei" ist die Geschichte zweier Kraftgestalten, die zugleich zwei Kraftseelen sind: wie der Trotz der Liebe gebrochen wird, erzählt sie im frischen, humorvollen Ton, der nur ein wenig zu weitschweifig wird. Gemütvoll und mit lebendiger Anschaulichkeit geht der Dichter jedem Detail nach, und ein Dickensscher Humor lacht aus der Art, wie er Menschen, Dinge und selbst das, was noch nicht ist, sondern erst werden wird, den „Geist der neugeborenen Tat" vor uns hinstellt. Freilich floß der Strom seiner Darstellung gar zu breit in der Erzählung „Aus dem Regen in die Traufe", deren Heldin das Widerspiel der trotzigen Heite-

rethei ist. Stimmungsvoll zog der Dichter die Natur in das innere Leben seiner Gestalten, indem er ähnlich wie Auerbach es zu symbolischen Zügen benutzte. „Zwischen Himmel und Erde“ (1856) steht indessen weit höher als die „Heiterethei“; die Erzählung nähert sich dem realistischen Roman. Nicht darum, weil die Kleinmalerei des Dichters so weit geht, daß sie uns selbst die Technik eines Gewerbes wie der Dachdeckerkunst bis in das einzelne darzulegen weiß, und doch ist auch diese Sachkunde ein Vorzug des Werkes, in dem sich ein tiefsittlicher mit einem tiefsymbolischen Geist vereinigt. Es behandelt das alte Problem der drei Seelen: zwei Brüder lieben ein Mädchen, dieses wird das Weib dessen, den sie selbst nicht liebt. Die Eifersucht macht ihren Gatten Fritz zuletzt zum Verbrecher: hoch zwischen Himmel und Erde, wo beide Brüder auf dem Dache der Kirche ihr Gewerbe ausüben, sucht er Appollonius von dem schwanken Gerüste herabzustürzen. Aber ein Sprung seitwärts rettet diesen und durch die Wucht des Stoßes fällt der Schändliche selbst in die tödliche Tiefe hinab. Appollonius verschweigt, wie der Bruder umkam, es heißt, ein Unfall habe ihn stürzen lassen. Die schöne Schwägerin ist jetzt Witwe, er kann sie heiraten, aber ein Etwas steht zwischen ihm und ihr; ihn peinigt der Gedanke, er habe seinen Bruder doch noch retten können in jener unseligen Stunde, deren Erinnerung ihn nicht losläßt; unmöglich ist es ihm geworden, ohne Schwindel wieder auf die Höhe des Kirchdaches zu steigen. Da schlägt der Blitz in das Dach, nun muß der Dachdecker herauf, um zu helfen; wie der Brave hilft und das unheimliche Element des Feuers bändigt, ist mit einer außerordentlichen Kunst geschildert. Der Abschluß ist der Verzicht des Appollonius auf seine Schwägerin, der Verzicht auf seine Liebe; so hypochondrisch dies Verhalten, so prächtig paßt es zu dem Charakter. Die Erzählung ist gerade in der Charakteristik meisterhaft. Der alte Herr, der Vater der beiden Brüder, mit seinem Starrsinn, seinem strengen Rechtssinn und seinem Mißtrauen, womit doch eine ebenso ängstliche Beobachtung des guten Scheines verbunden ist, hat seinen Charakter den Söhnen geteilt vererbt. Fritz hat von ihm die stete Rücksichtnahme auf die äußere Achtung der Welt, das fast komödiantenhafte Aufspielen der eigenen Persönlichkeit, Appollonius die starre Rechtlichkeit, die bis zur Selbstquälerei, bis zur sittlichen Hypochondrie geht. „Nicht der Himmel“, sagt der Dichter, „bringt das Glück; der Mensch bereitet sich sein Glück und spannt seinen Himmel selber

in der eigenen Brust. Der Mensch soll nicht sorgen, daß er in den Himmel, sondern daß der Himmel in ihn komme. Wer ihn nicht in sich selber trägt, der sucht ihn vergebens im ganzen All." Es liegt eine Fülle feiner Züge in dieser einfachen Geschichte, und je mehr man sich in diese vertieft, desto mehr solcher Feinheiten entdeckt man. Dabei ist die Komposition kraftvoll, zersplittert sich nicht in Einzelheiten, und die Sprache festgefügt und doch von lyrischem Klang. Leider erlosch nun die produktive Tätigkeit des genialen Dichters, dem ein trübes Verhängnis beschied, ohne tiefere literarische Einwirkung auf seine Zeitgenossen zu bleiben.

Zu der schweren und grüblerischen Natur Otto Ludwigs bildete einen eigentümlichen Gegensatz die frische und impulsive Begabung Heinrich Schaumbergers, in welcher bald nach jenem der thüringischen Dorfgeschichte ein neuer Erzähler erstand. Geboren am 15. Dezember 1843 zu Neustadt im Koburgischen als Sohn eines Volksschullehrers, wandte Heinrich Schaumberger sich gleichfalls dem Lehrerberuf zu, den aufzugeben ihn jedoch eine schwere Lungenkrankheit nötigte. Vergebens suchte er in Davos Heilung, bereits am 16. März 1874 erlag er seinem Leiden. Ein behaglicher Erzähler, war Schaumberger mit dem oberfränkischen Volksleben aufs innigste vertraut, und in der Dorfgeschichte „Im Hirtenhaus", dem Dorfroman „Zu spät" und vor allem in den humorvollen „Bergheimer Musikantengeschichten" schilderte er es in ernsten und heiteren, bisweilen etwas breit ausgesponnenen Genrebildern voll ergötzlicher Charaktertypen, zugleich schalkhaft und gemütvoll in der Darstellung. Seine „Gesammelten Werke" erschienen erst nach seinem allzu frühen Tode 1874—1876.

Viel Anerkennung errangen in jener Zeit auch die „Erzählungen aus dem Ries" (1854 und 1859) von Melchior Meyr (1810—1871). Meyr stammte wie Auerbach aus dem Bauernstande — er war zu Ehringen in Bayern geboren — und hatte sich mit besonderem Eifer dem Studium der Schellingschen Philosophie gewidmet. In den vierziger und fünfziger Jahren nahm er an den geistigen Kämpfen seiner Zeit lebhaften Anteil. Seine „Erzählungen aus dem Ries", deren letzte Folge 1869 erschien, schilderten, indem sie sich wieder dem Charakter der eigentlichen Dorfgeschichte näherten, schwäbisches Leben und schwäbische Sitten mit viel Humor und Naturwahrheit, der Dichter machte dabei von dem Dialekt ausgiebigen Gebrauch, der den realistischen Zug seiner Geschichten

erhöhte. Um so störender war es, daß Melchior Meyr sich mit den Reflexionen seiner philosophischen Bildung überall in seinen Erzählungen hervordrängte. Dorfgeschichte und Historie verquickte der Österreicher Moritz Hartmann in seiner Erzählung „Der Krieg um den Wald" (1850), in der er mit dem ganzen Freimut seiner Gesinnung eine düstere, auf böhmischem Boden spielende Episode aus der Zeit Maria Theresias behandelte.

Vom deutschen Süden ging die Dorfgeschichte aus, doch auch im Norden und jenseits der deutschen Grenze weckte sie Nacheiferung. An der Meeresküste waren es zwei dichterische Talente, welche, an die Dorfgeschichte anknüpfend, ganz in die Eigentümlichkeit ihres engeren Heimatlandes aufgingen: Edmund Höfer und Fritz Reuter; beide übertraf der Schweizer Gottfried Keller, der 1856 die ersten seiner Geschichten über die „Leute von Seldwyla" veröffentlichte.

Edmund Hoefer (1819 zu Greifswald in Pommern geboren, gest. 1882) hatte Geschichte und Philosophie studiert, um sich danach ganz der literarischen Laufbahn zu widmen. Sehr beliebt waren seinerzeit die von ihm und Hackländer in Stuttgart herausgegebenen „Hausblätter". In einer unseligen Schreibwut hat sich dieses Talent erschöpft, so daß man in dem Romanfabrikanten der siebziger Jahre kaum noch den Dichter der „Erzählungen eines alten Tambours" (1855), von „Schwanwiek" (1856), „Bewegtes Leben" (1856) usw. zu erkennen vermag. Und doch war Höfer einer der frischesten und anheimelndsten Erzähler, die unsere novellistische Literatur aufzuweisen hat. Die mecklenburgischen und pommerschen Gebiete am Meere waren seine Domäne und den landschaftlichen Zauber dieser Distrikte wußte er in einfachen, doch starken Strichen zu treffen. Hartköpfige Edelleute, mutige, mannhafte Frauen, waghalsige Fischer und Schiffer, pfiffige Bauernkerle sind Höfers Gestalten, deren arbeitsames, melancholisches Stillleben durch gewaltsame Ereignisse aufgerüttelt und erschüttert wird.

Wenn bei Hoefer immer noch der elegische Grundton überwog, so klang aus Fritz Reuters ersten Schriften „Läuschen un Rimels" (1853—1854), „De Reis' nah Belligen" (1855), das Lachen einer urgesunden Natur. Aber „Ut mine Festungstid" (1863) bewies, daß auch dieser Humor die Träne im Wappen führe. Es ist eigen, daß gerade in dieser innerlich so verstimmten Epoche seit 1848 der deutsche Humor wiederum

eine Geburtsstunde feierte. In allen Schriftstellern dieser Jahre ist er wieder lebendig geworden; sie schütteln die Pfeile und Schleuder des Geschickes mit einem Lachen ab und verdecken doch nicht mit der Hand die brennenden Wunden, aus denen ihr Herzblut hervorströmt. Auf niemand traf dies mehr zu als auf den Dichter von „Ut mine Festungstid". Fritz Reuter (geb. am 7. November 1810 zu Stavenhagen in Mecklenburg, gest. zu Eisenach am 12. Juli 1874) war als Student der Jenenser Burschenschaft beigetreten. Wie anderen wurde auch ihm zum Hochverrat angerechnet, für Deutschlands Einheit geschwärmt zu haben; als die Demagogenhetze begann, wurde er 1833 in Berlin verhaftet und zum Tode verurteilt, aber von König Friedrich Wilhelm IV. zu dreißigjähiger Haftstrafe begnadigt. Sieben Jahre saß Reuter so auf preußischen Festungen und schließlich auf Verwendung seiner Regierung auf der mecklenburgischen Festung Dömitz, bis nach dem Tod Friedrich Wilhelms sein Landesherr ihn begnadigte. Eine Zeitlang war er dann „Strom" (Pächter und Ökonom); erst 1853 veröffentlichte er seine drolligen gereimten Schnurren und Erzählungen („Läuschen un Rimels"). Selten ist einem Autor ein so rascher und glücklicher Erfolg beschieden worden wie ihm. Von seinen poetischen Erzählungen hat „Hanne Nüte un de lütte Pudel" (Ne Vagel- un Minschengeschichte 1859) den populärsten Erfolg gehabt, aber in „Kein Hüsung" (1858), einem düsteren sozialagrarischen Bilde seiner mecklenburgischen Heimat wird mancher das Herz des Dichters weit stärker pochen hören. Reuter selbst nannte es „sein bestes Werk". Die Höhe seines Schaffens kennzeichnen seine beiden Zeitromane „Ut de Franzosentid" (1860) und vor allem „Ut mine Stromtid" (1862 bis 1864). Reuter ist gefeiert und gelesen worden im neuen deutschen Reiche wie kaum ein deutscher Schriftsteller und eine ganze Gattung von Rhapsoden hat sich beeilt, bis in die kleinste Stadt Kunde und Kenntnis des mecklenburgischen oder genauer des Reuterschen Dialekts zu tragen. In seinen Schnurren und Humoresken, den ernsten und heiteren Kapiteln seiner Dichtungen pulst ein gesundes Leben, dessen derbe Fülle das Gemüt erfreut. Er ist selbst im kleinsten ein unwiderstehlicher Erzähler, der mit wenigen Zügen uns alles lebendig vor Augen stellt wie nur der Engländer Dickens, an den seine Erzählungskunst vielfach erinnert. So robust und kräftig wie seine Muse waren auch seine Gestalten, und ihr drastischer Humor, der doppelt drastisch in dem Dialekte wirkte, hat sie fast alle zu

Lieblingsfiguren in Norddeutschland gemacht, vor allem den unsterblichen Inspektor Bräsig mit seinem Mischmasch von Hoch- und Plattdeutsch. Man hat Reuter zu einem Nationaldichter stempeln wollen und er war es sicherlich, als deutscher Mann mit einem echt deutschen Herzen, aber er ist es nicht in dem Sinne, wie es unsere großen Dichter sind. Und zwar nicht allein, weil die Sprache, in der er dichtete und schrieb, nur eine Mundart ist und weil die plattdeutsche Dichtung, wie sie immer gestaltet sein mag, nur eine Episode in unserer literarischen Entwickelung darstellen kann. Auch darum, weil das Weltbild, das sein Blick umfaßte, so klein, so ganz mit dem Bannkreis philisterhafter Sphäre sich deckte, die den gemütvollen Dichter selbst zu philisterhafter Beschränkung zwang. Reuter ist der größte plattdeutsche Dichter; das ist sein Ruhm und wird es wohl auf lange bleiben. Während die Welt ihn mit Anerkennung überhäufte, reifte der Ruhm eines Größeren langsam, aber auch die „Leute von Seldwyla" (1. Teil 1856) sind aus dem kleinen und doch so vielschichtigen Genre der Dorfgeschichte hervorgegangen.

2. Die Begründer der modernen Novelle

Keller, Storm, Heyse

Aus der Dorfgeschichte entwickelte sich die moderne Novelle. Auerbach ist auch als Vater der modernen Novellistik anzusprechen, aber er wurde rasch durch Größere überflügelt, die der Novelle nicht nur den Stempel ihrer persönlichen Eigenart aufdrückten, sondern sie zugleich in ihrer Form künstlerischer und feiner entwickelten.

Das romantische Zeitalter war, wie wir gesehen haben, ebenso arm an Romanen wie reich an Novellen. In unseren Novellen ist uns Deutschen ein überaus köstlicher literarischer Schatz gegeben, wie wir ihn vergleichungsweise nur in unserer Lyrik besitzen, und selbst was den inneren Gehalt ihrer dichterischen Erzeugnisse angeht, vermögen unsere großen Novellisten ruhig den Vergleich mit allen anderen der Welt und Weltgeschichte aufzunehmen, ein Kompliment, das sich dem deutschen Roman nur bedingt machen läßt. In dieser Zeit, von 1850—1870, wird auch die moderne Novelle geboren und

ihr wird das freundliche Los beschieden, länger in unsere Tage hinein ihre Blüte zu bewahren.

Auerbach gab der modernen Novelle etwas, was ihr die Romantik versagt hatte. Nach seinem Vorgange verblieb ihr fortan ein geheimes, trauliches Verhältnis zu dem heimatlichen Grunde des Dichters selbst, und um die Ereignisse ihrer Fabel wob sie mit Vorliebe Farbe und Duft eines bestimmten Himmelstriches. Diese Heimatlichkeit der Stimmung ergab sich zugleich aus ihrem Charakter, dem eine kleine, beschränkte Welt, nicht die Weite und Breite des Romanbildes angemessen war. Sie suchte vielmehr ihre bescheidenen Wurzeln so tief wie möglich in ein kräftiges Erdreich zu strecken. Ganz analog der Dorfgeschichte ließ sich daher auch die Novelle in ihrer weiteren Entwickelung nach landschaftlichen Gesichtspunkten ordnen und charakterisieren. Dieses landschaftliche Moment spinnt sich nicht wie beim Roman zu breiten Naturschilderungen aus, es lebt in der Eigenart der Charaktere, die — um uns dieses Ausdruckes zu bedienen — ihre provinziale Herkunft an der Stirne zeigen, es lebt nicht zuletzt in dem eigentümlichen Andeuten ausgeprägt lokaler Verhältnisse. In diesem Sinne ist die Novelle, die Tochter des Märchens, viel früher zum Realismus vorgedrungen als der Roman. Da jene Verhältnisse aber für den Raum der Novelle eine ausführliche Schilderung unmöglich machen, so muß der Dichter durch starke Betonung des einzelnen ersetzen, was er an Fülle desselben nicht bieten kann, und aus dieser starken Betonung entsteht jener schwingende Zauber des Details, den wir Stimmung nennen. Die Gegenstände klingen in der Novelle und ihr Klang durchzittert die Ereignisse, er dämpft oder erhöht ihre Wirkung, er vermählt sich mit dem seelischen Leben der Charaktere. Ist es ein Zufall, daß in den großen Novellisten auch eine lebendige lyrische Ader schlägt?

Das ist jedoch nur die eine Eigentümlichkeit der modernen Novelle, allerdings unterscheidet sie sich gerade hierin von dem alten Novellenstil. Von diesem hat sie übernommen, eine einzelne „wunderliche" Begebenheit auch jetzt noch als ihren Rohstoff zu betrachten. Aber sie erzählt sie nicht bloß und sie hüllt sie nicht allein in Stimmungsfarben. Das Seltsame der Tat setzt auch in den Charakteren ein Seltsames der Empfindung oder des Willens voraus. Die Romantiker sahen diesen psychologischen Untergrund gern als etwas Mystisches an und erzielten dadurch oft bedeutende Wirkungen. Die moderne

Psychologie geht dem Mystischen nicht aus dem Wege, aber sie sucht es dafür natürlich zu deuten, den dunklen Kern der Seele gleichsam in seine einzelnen Elemente aufzulösen, und die moderne Novelle schloß sich ihr hierin an. Dadurch gewann sie den Hang zum Problematischen, sie baute absonderliche Begebenheiten aus absonderlichen Willensäußerungen auf und verwandte alle ihre Kunst darauf, für eine gespannte Situation eine möglichst überraschende Auflösung zu finden. Was in dieser ästhetischen Rechenkunst hervortritt, ist oft ein Raffinement des Verstandes, welches die einfache Empfindung des Lesers ebenso fesselt, wie sie dieselbe andererseits auch enttäuscht. Aber gerade der beschränkte Rahmen der Novelle setzte die dichterische Empfindungsgabe in die äußerste Bewegung, die Form wurde immer virtuoser behandelt und daneben ein Reichtum von Motiven und Charakteren offenbart, wie er im Romane nur selten in die Erscheinung trat.

Das in kurzen Zügen die Entwicklung der modernen Novelle, wie sie sich nach dem Schaffen ihrer drei größten Vertreter im 19. Jahrhundert: Keller, Storm und Heyse während zweier Menschenalter gestaltet hat.

* * *

Der größte von den dreien, Gottfried Keller, hat auch von ihnen den engsten Anschluß sowohl an die Dorfgeschichte wie die Romantik bewahrt. Seine „Leute von Seldwyla" (1856) leben trotzdem merkwürdigerweise nicht weniger im Lande der Dichtung als in der Wirklichkeit, wofür schon die Einleitung einen überaus charakteristischen Beleg bietet: „Seldwyla bedeutet", heißt es, „nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort und so ist auch in der Tat die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz." Auch die Begebenheiten dieser Novellen können sich irgendwo ereignen, im Sinne unseres modernen Realismus sind es Märchen, nimmt doch in „Spiegel das Kätzchen" Keller sogar den alten romantischen Kater zum Helden. Es ist nur die Kunst des Dichters, diese Geschichten mit dem Reiz höchster Lebenswahrheit ausgestattet zu haben. Er beherrscht alle Stimmungen, das Phantastische so gut wie das Humoristische, er ist ein Schalk und ein Satiriker, ein Dichter für alle Welt und doch am meisten für die Schweizer, deren große und kleine Schwächen in ihrem privaten und öffentlichen Leben er kennt

und mit der schalkhaften Miene des Eingeweihten beurteilt. Die „Leute von Seldwyla“ führen uns eine große Galerie von anschaulich charakterisierten Originalen und deren Lebensschicksalen vor, und die zyklische Form dieser Novellendichtungen hat Keller auch später beibehalten. Wovon er in dieser Sammlung ausgeht, sind oft rein ethische Motive, bisweilen wie in der berühmten Novelle: „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ auch romantische, die an Eichendorff und Hoffmann anklingen und doch echt Keller sind. Diese Novelle ist die schönste und ergreifendste, die Keller je geschrieben, und ihren störenden didaktischen Schluß kann man ruhig übersehen. Es kam dann leider die lange Zeit, in der der Staatsschreiber von Zürich als Dichter pausierte, aber sein novellistisches Schaffen ist doch als Ganzes zu betrachten. Eine Mischung ethischer, romantischer und phantastischer Motive kennzeichnet auch die „sieben Legenden“, die 1872 erschienen, Heiligengeschichten, deren alte Vorlagen der Dichter ethisch und psychologisch in moderner Weise vertieft hat und die er mit dem ganzen Reichtum seiner behaglichen, phantastischen Laune erzählt. So ungefähr wird unser altdeutsches Volksmärchen mit dem Heiligen und Himmlischen fertig, wenn ihm auch die künstlerische Begabung des Dichters mangelt. Nicht eine Spur von mystischem Weihrauchduft weht durch diese phantastische Legendenwelt, nur ein leicht ironischer Zug mahnt zuweilen, daß dem Dichter seine Gestalten und Geschichten mehr aus der Phantasie, als aus dem Herzen stammen. Wenn die Seldwyler an irgendeinem sonnigen Ort ihr Wesen trieben, die Legenden im Himmel und auf Erden zu Hause waren, die Subjektivität des Dichters sich also immer noch scharf aussprach, so wurde Keller in den „Züricher Novellen“ (1878) bestimmter und realistischer in Ton und Darstellung. Eine Perle der Poesie ist die erste Novelle: „Hadlaub“, eine Perle des Humors die letzte: „Der Landvogt von Greifensee“, die Geschichte des ergötzlichen Junggesellen und seiner fünf Geliebten. Die letzte Novellensammlung Kellers betitelte sich das „Sinngedicht“ (1881) und umfaßte unter der Schilderung der Brautschau eines Naturforschers einen Zyklus von Novellen, die alle in fein abgestufter Entwickelung dasselbe Thema behandelten: die Wahl des Gatten oder der Frau. Verschieden wie der Schauplatz ist auch der Ton dieser einzelnen Geschichten und des sie einkleidenden Rahmens, im ganzen hat hier Keller die stärkste Neigung bewiesen, gerade moderne Verhältnisse nach ihrer ethischen und

poetischen Seite zu schildern. Und was nicht minder bedeutsam ist, er hat gerade hier die schönsten und anmutigsten Frauengestalten seiner Muse entworfen. Abweichend von Kellers männlichen Helden ist in ihnen nichts Problematisches, sie sind alle in ihrer Art und Unart fest und sicher im Empfinden und Denken, wie Keller überhaupt darin an Goethe erinnert, daß er für die weibliche Natur ein weit schärferes Auge besitzt als für die männliche.

Was Kellers Eigenart als Novellist ausmachte, war der echt epische Gang der Erzählung, der in seinem festgefügten, sachlichen Stil jede lyrische Aufwallung zurückdrängte. Wenn er erzählt, denkt er stets an das Ganze und darum finden sich bei ihm auch im einzelnen immer die Spuren des Gedankens, welcher das Ganze erfüllt. Er gibt sich nicht den Empfindungen hin, die in irgendeinem Moment seine Helden bewegen, er ist nicht der Sklave, sondern der Herr seiner Charaktere, vielleicht bei seinen pädagogischen Neigungen ein klein wenig auch ihr Schulmeister, der ihnen ethische Aufgaben stellt und sich freut, wenn sie kunstgerecht gelöst werden. Die beste Kraft seines Naturells zog er aus seiner schweizerischen Abstammung, deren kluge Nüchternheit dem romantischen Zuge seiner Phantasie entgegenwirkte oder vielmehr ihr die realistische Richtung auf das Diesseits gab und nichts ist berechtigter als der Stolz der Schweizer auf diesen ihren ersten und größten Nationaldichter.

Schon Kellers „Leute von Seldwyla" fanden die begeisterte Anerkennung der berufenen Kritik. Ein wenig überschwenglich hat ihn Paul Heyse den „Shakespeare der Novelle" genannt. Aus ganz andern innern Quellen entsprang die Novellistik Theodor Storms, der fast gleichzeitig mit Keller in den fünfziger Jahren seine ersten Novellen veröffentlichte. Th. Storm, geboren am 14. September 1817 zu Husum in Schleswig, hatte sich gleich seinem Vater der juristischen Laufbahn gewidmet und sich 1842 in seiner Vaterstadt als Advokat niedergelassen. Kurz vorher hatte er mit seinen beiden Freunden Theodor und Tycho Mommsen seine erste Gedichtsammlung herausgegeben. Seine echt deutsche Gesinnung brachte ihn mit der damaligen dänischen Regierung in Konflikt; er verließ 1853 die Heimat, um als Justizbeamter in preußische Dienste zu treten. Zehn Jahre lebte er als Assessor und Richter teils in Potsdam, teils in Heiligenstadt, bis die Einverleibung Schleswig-Holsteins 1864 es ihm ermöglichte, in die Heimat

zurückzukehren. 1879 wurde er zum Oberamtsgerichtsrat befördert, und nachdem er 1880 in den Ruhestand getreten, starb er in Hademarschen am 4. Juli 1888. Storms Bedeutung wurzelt vor allem in der Lyrik und diese Lyrik ist auf die Farben seiner schleswigschen Heimat gestimmt, deren landschaftliche Reize sie mit außerordentlicher Innigkeit zu treffen weiß. Aus seiner lyrischen Begabung allein ist auch seine novellistische Kunst zu erklären, manche seiner Novellen scheinen nur aus einzelnen poetischen Akkorden zusammengesetzt zu sein wie schon die erste und mit Unrecht am meisten gelobte: „Immensee" (1852), in welcher die ganze Stimmung der Novelle sich in dem melancholischen Liede der Zigeunerin: „Heute, nur heute bin ich so schön" zusammendrängt, ohne daß Lied und Zigeunerin für den Inhalt der Novelle irgendwelche Bedeutung haben. Jede Situation ist ein solcher lyrischer Akkord, keine ist klar entwickelt, fast abgerissen, gleich den Strophen unserer alten klagenden Volksweisen reihen sie sich aneinander, dennoch empfindet sie das Gemüt als ein Ganzes und die Unbestimmtheit der Motive, die hier und dort herrscht, wird gleichsam von den Schwingungen des angeschlagenen Grundtons ausgefüllt. Die zarte Melancholie von Storms Gedichten verwandelt sich in seinen Novellen mit Vorliebe in die Farbe der Erinnerung und der Resignation, welche das menschliche Glück umkleidet; ein zypressendunkler Schluß ist vielen von ihnen eigen, so wenig stürmisch und leidenschaftlich es auch in ihnen zugeht. Indessen hat Storms Novellistik mit den Jahren mehrere Entwicklungsstadien durchlaufen, von der Stimmungsnovelle ist er zum psychologischen Problem übergegangen, so in „Auf der Universität", „„Veronica", Waldwinkel", „Psyche", „Aquis submersus" u. a., in denen die Töne seiner weichen Lyrik durch einen immer kräftiger werdenden Realismus gehärtet werden. Innige und sinnige Naturen voll Stolz und verhaltener, selbstbewußter Kraft empfangen auch hier die Enttäuschungen des irdischen Daseins, aber die Leidenschaft zuckt greller, epischer in ihnen auf, und vor allem sind die Motive deutlicher ausgestaltet. In seiner letzten Schöpfung „Der Schimmelreiter" (1889), einer seiner wundervollsten Novellen, hat Storm dann das realistische Moment mit dem phantastischen verbunden, nicht wie Keller, für den auch das Phantastische immer die volle Farbe des Natürlichen hat, sondern leider mehr in der Weise der alten, gespensterfrohen Romantik. Diesen Nachteil gleicht dafür der kräftige Erdhauch

aus, der alle Gestalten im „Schimmelreiter“ umgibt; den Zauber der schleswigschen Landschaft spüren wir wohl auch in anderen seiner Werke, wo ihn der Dichter hineinmalt, hier lebt die Landschaft in den Charakteren selbst, vor allem in dem trotzigen, energischen Deichgrafen Hauke Haien und seinem treuen Weibe Elke, während die Meerbilder eine düstere Größe zeigen, wie sie nur die besten Stimmungsgedichte Storms auszeichnet.

Storms Stimmungen, die die Bilder der Abgeschiedenheit und Einsamkeit suchen, erscheinen wie Nachklänge der Romantik. Im Jahre 1853 veröffentlichte Paul Heyse seine erste Novelle, die sogleich seinen dichterischen Ruf begründete, das Erbe Goethes angetreten zu haben. Paul Heyse wurde in Berlin am 15. März 1830 als Sohn des bekannten Sprachforschers geboren und studierte in Berlin, wo er im Hause des Kunsthistorikers Franz Kugler vielfache künstlerische Anregungen empfing, sowie in Bonn neuere Philologie, machte darauf wissenschaftliche Reisen in Italien und ließ sich später in Berlin nieder. 1854 berief ihn König Max von Bayern nach München, wo er zur bekannten Dichtertafelrunde des Königs gehörte. Seit dieser Zeit lebte er dauernd in München, wo er 1914 starb. Heyse ist Lyriker, Novellist und Dramatiker, aber der Lyriker und der Novellist übertreffen bei ihm den Dramatiker. Man hat Heine den ungezogenen Liebling der Grazien genannt; Heyse ist der gezogene, für welchen die Goethesche Schönheitslinie das oberste Gesetz ist. Er hat die Form der deutschen Novelle zu einer künstlerischen Ausbildung gebracht, die den feinsinnigen Geschmack geradezu entzücken kann. Stoff und Charaktere sind immer von fesselndem Interesse, eine gespannte Situation bildet die Grundlage jeder Novelle, und seine Phantasie ist unerschöpflich in der Erfindung derselben, während er die Erzählung in rhythmischer Harmonie zu steigern weiß. Er hat stets liebenswürdige und vornehme Gestalten für seine Novellen gewählt, sie sind alle seelische Aristokraten und leiden als solche oftmals an jener vornehmen Blässe, die ein Beweis ihres Gedankenlebens, allein auch einer gewissen Blutarmut ist. Seine Eigenart liegt bereits in seinem Stil, in diesem glatten, anmutigen Linienzuge, der alle Kanten und Härten meidet und die lebendigste Leidenschaft in den Ausdruck einer reifen, geklärten Gesinnung bringt. Außerordentlich ist seine Fruchtbarkeit; seit der „L'Arrabiata“ (1853) sind mehr als

zwanzig seiner Novellensammlungen erschienen. Gern weilt er mit seinen Stoffen auf italienischem Boden, der klare, südliche Himmel leuchtet aus seinen Erzählungen deutlich hervor, und nach dem Muster italienischer und provenzalischer Novellen hat er manches Thema in seiner reinen, anmutigen Darstellungsart behandelt. In seiner Natur ist ein antiker Trieb, das lebendige Schönheitsgefühl, und den Kontrast der antiken und modernen Welt hat er in einer köstlichen, humor- und phantasievollen Novelle: „Der letzte Kentaur" so glücklich zur Anschauung gebracht, wie es nur einer vermag, dessen Geist zwischen jener alten und dieser neuen Lebensanschauung geteilt ist. Antik wie sein Schönheitsbewußtsein ist seine Lebensfreudigkeit, die durch keinen pessimistischen Zug getrübt wird, so ungemein auch seine Phantasie sich zu herben, vom Schicksal geprüften Gestalten hingezogen fühlt, und vielleicht ist es kein Zufall, daß die Epikureer in seinen Novellen stets geistvoll und lebenswahr vor uns hintreten.

Dennoch überwiegt in seinen Novellen das Moderne oder, um einen anderen Ausdruck zu gebrauchen, das Individuelle. Ihm liegen die schwierigsten Aufgaben in der „Grenzberichtigung zwischen der Pflicht gegen das Ganze und dem Recht des Individuums" und seine Charaktere machen gegenüber dem Brauch und Gesetz der Gesellschaft ihr eigenes Gewissen als „höchste Instanz" geltend. Sie folgen dem Zuge in ihnen selbst, unbekümmert darum, ob dieser nicht eine berechtigte, allgemein gültige Schranke durchbricht. Sie wären Revolutionäre, wenn in Heyse ein Tropfen demokratisches Blut flösse, wenn er selbst den Kampf mit der Gesellschaft eines höheren Sittlichkeitsgesetzes wegen unternähme. Aber wie er sind auch seine Helden und Heldinnen Aristokraten, die nicht um die misera plebs sorgen, sie wollen nicht für die Menschheit, sondern nur für sich selbst, für ihre schöne Seele leben und sterben, und ihre Rechtfertigung ist allein das Wort: Wir sind eben besser als ihr. Dieser Tendenz wegen sind manche seiner Novellen, darunter die „Novellen und Terzinen" (1869) heftig angegriffen worden. Heyses Gestaltungskraft bevorzugt das weibliche Geschlecht, viele seiner Frauengestalten hat er dadurch, daß er den allgemein gültigen Maßstab beiseite legte und eigene Wege einschlug, zu psychologischen Rätselaufgaben gemacht. „Der Salamander" (in wundervoll entzückenden Terzinen geschrieben), „Lottka", „Die Pfadfinderin", „Die Auferstandene", „Zwei Gefangene", „Das Ding an sich"

u. a. m. enthalten solche problematische Charaktere, die ihr problematisches Innere oft durch ebenso problematische, d. h. gekünstelte Situation zum Ausdruck bringen müssen. Und doch möchten wir diese Schöpfungen des Dichters nicht missen. Es ist das Recht und die Aufgabe der Novelle, Ausnahmenaturen zu schildern, und ihr soll man am allerwenigsten mit moralischen Bedenken kommen. Der Einwurf würde übrigens vollkommen verstummen, wenn wir bei Heyse glühende Leidenschaft im Kampfe mit den Anforderungen der Gesellschaft sähen, das Gewagte würde natürlich, das Seltsame außerordentlich erscheinen.

Ganz im Schatten der Romantik steht eine düstere Dichternatur, M. Solitaire, deren Novellen in dem gleichen Jahrzehnt an die Öffentlichkeit traten. Woldemar Nürnberger (1818—1869), der Sohn eines Mathematikers und Astronomen, ist als Arzt in Landsberg a. W. gestorben. Seine Novellen „Dunkler Wald und gelbe Düne" (1856), „Das braune Buch", „Celestens Hochzeitsnacht" heben sich scharf von dem ruhigen Fluß der drei Dichter ab, die die moderne Novelle begründeten; es steckt in ihnen die grelle, nervöse Phantastik E. Th. Hoffmanns und doch ist Solitaire ein Eigener, den die Nachwelt mit Unrecht vergessen hat. Sein nervöses Gemüt lebt und zuckt nicht nur in seinen phantastisch-realistischen Traumgebilden, sondern auch in seinen eigenartigen, von der weichen Zerflossenheit der Romantik sich scharf absondernden Landschaftsbildern, so daß Gutzkow ihn einen Salvator Rosa der Poesie nannte.

So erwuchs aus der Verbindung der Romantik mit dem landschaftlichen Charakter der Dorfgeschichte die moderne Novelle. Der Roman in seinem Drange nach Eroberung der Wirklichkeit konnte sich nicht mit diesem eingeschränkten Weltbild begnügen. Ihn zog es immer wieder in die Stadt und in das Reich der sie und ihr Leben beherrschenden sozialen und politischen Mächte.

3. Skizze und Genre — Der Landschaftsroman

Um dieselbe Zeit, als die Dorfgeschichte den Landmann in die Literatur einführte, wurde auch der Städter Held und Gegenstand belletristischer Darstellung. Nicht der Städter, der geistreich philosophierte oder erhabene Empfindungen äußerte,

sondern der nüchterne Mann des Alltags, der seinem Berufe nachging und sich mit seiner eigenen Person und der seiner lieben Nächsten recht und schlecht abfand. Der erwachende Wirklichkeitssinn des Zeitalters fand, daß das städtische Leben ebenso seine Eigentümlichkeiten habe wie das ländliche, und er war sich sehr bald bewußt, daß dieses Gebiet noch größer sei. Das Dasein des Bauern verläuft im einförmigen Pendelgange, das Dorf hat keine Geschichte, nach fünfzig Jahren ist es noch dasselbe im Aussehen wie einst, und selbst seine Bewohner haben sich kaum verändert, denn wenn die Väter tot sind, treten die Söhne genau in ihre Fußtapfen. Nur die Kultur hat eine Geschichte und die Stadt ist die große Werkstätte der Kultur und der Geschichte. Der Städter lebt zehn Leben des Bauern in seinem einen und doch ist er mehr als jener ein Kind des Augenblickes. Der Bauer schwört auf die Bibel, das „ewige Wort“, der Städter auf die Zeitung, den vergänglichsten Boten der Vergänglichkeit. Dieser ständige Wechsel im städtischen Leben bedeutet eine unerschöpfliche Quelle der Beobachtung. Seit dem Beginn des Jahrhunderts hatten manche Städte ihre Einwohnerzahl verdreifacht, die neuen wirtschaftlichen Verhältnisse hatten die alten, pedantischen Formen des Verkehrs zerbrochen, neue Kasten und Klassen waren entstanden und doch ging, wenn nicht durch das gesellschaftliche, so durch das geschäftliche Leben ein steter verbindender Strom der Vermittelung von dem einen zum anderen.

Es wäre merkwürdig gewesen, wenn die Literatur als das Selbstbewußtsein und die Selbstbespiegelung eines Volkes nicht auch diesen neuen Zug gespürt hätte. Die Anregung freilich kam wiederum von außen. Im vorigen Abschnitte ist bereits auf die englischen Genrebilder hingewiesen worden und wir Deutsche haben auch in diesem Falle wiederum einmal mit fremden Augen sehen gelernt. Die großartige Erscheinung eines Dickens lenkte den Blick des schriftstellerischen Talents auf das Alltagsleben und führte für die Produktion einen ganz neuen technischen Begriff ein. Mit Skizzen aus dem Londoner Leben hatte er begonnen und durch ihn wurde die Skizze eine literarische Abart; sie näherte das dichterische Schaffen der wirklichen Beobachtung, nicht das Phantasiegebilde als solches, sondern als Ersatz und Schein des realen Daseins war Zweck und Aufgabe. Damals war ja das Zeitalter der Daguerreotypen, jener ersten Versuche, das bewegliche, unstete Wirklichkeitsbild durch das Licht auf die Fläche zu bannen, und wie

früher „Gemälde“ ein beliebter belletristischer Titel war, so ersetzte ihn jetzt der Ausdruck „Bild“. Wer einmal die literarische Bewegung unter dem Gesichtspunkte ihrer Beziehungen zu der malerischen Kunst betrachtete, würde auch im einzelnen einen merkwürdigen Zusammenhang entdecken. Den Bildern sind die Photographien, den Photographien jetzt in unseren Tagen die feuilletonistischen Momentaufnahmen gefolgt, von denen man auch wieder zu der alten, breiten und schwungvollen Technik der „Gemälde“ zurückgekehrt ist.

Dickens' Vorbild fand in Deutschland zahlreiche Nachahmung, seine berühmten „Pickwickier“ mußten sich sogar mehrfache Lokalisierung gefallen lassen. Es erschienen die „Deutschen Pickwickier“ (1841) und „Deutsche Pickwickier auf Reisen“ (1864), beides von F. Stolle, die „Berliner Pickwickier“ von B. Heßlein (1853) u. a. m. Aber wenn man auch von der Nachahmung zur Nacheiferung überging, in einem Vorzuge hätte auch das größte deutsche Talent dem Engländer nachstehen müssen. Es gab in Deutschland nichts, was sich mit dem gewaltigen Getriebe der Weltstadt London vergleichen ließ, die wie eine Riesenuhr alle Blicke in einem mächtigen Reiche auf sich zog und deren Schlag und Takt das Leben in dem kleinen irischen Dorfe wie in den Sümpfen des Ganges regelte. Es gab für die geistige, gesellschaftliche und geschäftliche Tätigkeit in Deutschland noch keine Normaluhr; in jedem Staate unseres Vaterlandes saß ein besonderer Uhrmacher mit seiner besonderen Uhr, und wenn die Uhren schlugen, so stimmten sie niemals überein. Eine „Weltstadt“ konnte man nicht erfinden, so erfand man denn die deutsche „Residenz“, jenes Nest Nirgendheim, das auch heute noch in Romanen und Lustspielen den gleichgültigen Schauplatz abzugeben verurteilt ist.

Berlin stand zwar literarisch ebensosehr im Vordergrunde wie Preußen politisch; es zeigte auch ein sehr ausgeprägtes soziales Leben, aus den Tagen des E. T. A. Hoffmann liefen noch genug Originale in seinen Straßen herum, und was die Hauptsache war: es hatte sich in ihm ein ganz bestimmter Volkston ausgebildet, allein diese seine Eigenarten stießen anderwärts weit mehr auf Abneigung als auf Sympathie. Die originelle Erscheinung eines Adolf Glaßbrenner (1810—1876) konnte schon lange vorher „Berlin wie es ißt und trinkt“ (1832—1850) in satirisch-humoristischen Skizzen zeichnen, in Frankfurt a. M., in Stuttgart und in

München fehlte jedes Verständnis für diese eigentümliche Welt und Atmosphäre der preußischen Hauptstadt. Wollte der deutsche Romanschriftsteller in die Weite wirken, so mußte er sich in der Residenz Nirgendheim ansiedeln.

Der darstellende Mann dieser neuen Richtung war Friedrich Hackländer (geboren am 1. November 1816 zu Burtscheid bei Aachen, gestorben am 6. Juli 1877 am Starnberger See). Die Sonne des Glückes hat dem liebenswürdigen Schriftsteller holder gelächelt, als manchem reicher Begabten. Als Kaufmann in einem Modewarengeschäfte des Wuppertales lernte Hackländer die Welt des „Handels und Wandels" kennen; vornehme Freunde nahmen Anteil an seinen ersten literarischen Versuchen, Reisen in den Orient erweiterten und belebten seine Anschauungen, zuletzt ergoß sich über den beliebten Schriftsteller die ganze Wandelbarkeit höfischer Gunst, als er zum Hofrat und zum Direktor der königlichen Gärten in Stuttgart ernannt und bei dem Thronwechsel (1864) plötzlich entlassen wurde. Auch literarisch ist er nichts anderes als ein echter Günstling der Fortuna gewesen. Die Prosa des Soldatenlebens weckte zuerst seinen Humor; aus der dumpfigen Luft der Kaserne und der Hitze des Exerzierplatzes quollen ihm seine schriftstellerischen Ideen. „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden" (1841) nannten sich die Erstlinge seines Talents, denen die „Wachtstubenabenteuer" (1845), die „Bilder aus dem Soldatenleben im Kriege" (1850) und die „Illustrierten Soldatengeschichten" (1853) folgten. Diese harmlosen Geschichten, diese grob und deutlich gezeichneten Skizzen aus Alltäglichkeit, mit ihrer behaglichen Laune und ihrer flotten Schreibart gefielen in einer Zeit, der die Schattenseiten des Militärlebens aufgingen, und sie begründeten den Ruf ihres Verfassers.

Man hat Hackländer früher schmeichlerisch den deutschen Dickens genannt, aber seine eigentliche dichterische Kraft war gering; er hatte gute Einfälle und eine frohe Laune, machte gute Beobachtungen und schilderte mit einer flotten Liebenswürdigkeit. Er hat Bände auf Bände gehäuft, von der Skizze ging er zur Novelle, von der Novelle zum vielbändigen Roman über, aber nie hat er einen Helden geschaffen, den eine tiefere Menschlichkeit erfüllt. Der Reiz seiner Erzählungen und Romane liegt vielmehr in der Art, wie er die kleinen Schwächen der Großen und Kleinen dieser Erde in humoristischen Gegensätzen darstellt

Der bedeutsamste, und für die Epoche, in welcher er erschien, bezeichnendste Roman Hackländers ist „Europäisches Sklavenleben“ (1854). Damals hatte die Beecher-Stowe mit „Onkel Toms Hütte“ (1852) eine tiefe Bewegung in ganz Europa zugunsten der unglücklichen Negersklaven in Amerika hervorgerufen. Hackländer ironisierte das allgemeine Mitleid für das Sklavenelend in seiner leichten gefälligen Art, indem er in den verschiedensten Gesellschaftsschichten des deutschen Lebens Typen aufwies, die nicht minder unter drückenden Fesseln stehen wie die armen Opfer der virginischen Pflanzer. Nebenbei machte er Anleihen bei der deutschen Romantik und Eugen Sue und beschwor sogar den Geist Rinaldo Rinaldinis, der in neuer Gestalt die Kosten des romantischen Interesses der Erzählung zu tragen hatte. Der Haupteinfall des Romans war nur ein Witz, allein er bestach durch seinen Gegensatz; überhaupt hat Hackländer meistens einen bloßen Einfall zum Kerne seiner Handlung gestaltet. Um ihn kristallisierte er die bunten Bilder, reihte er in launigen Skizzen aneinander, was ihm seine Kenntnis des wirklichen Lebens an harmlosen Gegensätzen zeigte. Das Intrigenspiel am kleinen Hofe, die Eigenarten des Künstlerdaseins, die Kniffe der Advokatenstube, die Wechselfälle des Kaufmannstandes, der Humor in den Drangsalen des Militärlebens, die spießbürgerlichen Unarten unserer sogenannten guten Gesellschaft hat er nicht übel geschildert. Von seinen Romanen sind die ersten noch die besten, am meisten bekannt und beliebt sind von ihnen geworden: „Namenlose Geschichten“ (1851), „Handel und Wandel“ (1850), „Eugen Stillfried“ (1852), „Der Augenblick des Glücks“ (1857), „Der neue Don Quixote“ (1858), „Der Tannhäuser“ (1860), „Die dunkle Stunde“ (1863), „Zwölf Zettel“ (1868), „Künstlerroman“ (1866), „Der letzte Bombardier“ (1870), „Der Sturmvogel“ (1871) usw.

Hackländers flotte Manier der Schilderung machte, wie hervorgehoben, Schule. Vor allem geht ein ganzer Zweig novellistischer Literatur, die Militärhumoreske, auf ihn zurück. In dieser Bahn bewegte sich unter anderen mit Erfolg der als Kriegsberichterstatter einst bekannte von Wickede (Bilder aus dem Kriegsleben 1852. Preußische Husarengeschichten 1853. Die Soldaten Friedrichs des Großen 1854) und der an Humoresken und humoristischen Romanen so fruchtbare A. von Winterfeld (1824—1889), dessen Werke allerdings kaum noch den Leihbibliotheken angehören. Seit den Kriegen von

1859, 1864, 1866 und besonders von 1870—71 haben sich die schriftstellerischen Federn nicht bloß der Offiziere a. D. der Schilderung des Militärlebens mit besonderem Interesse zugewandt.

Noch mehr als Hackländers war Karl von Holteis, des schlesischen „Dichtervagabunden" (geb. am 24. Januar 1797 zu Breslau, gest. ebendaselbst 12. Februar 1880), schriftstellerisches Wirken durch ein buntes abenteuerliches Leben hervorgerufen. Holteis ganzes Dasein hing am Theater, er war der Poet des Thespiskarrens und der Artistenbude; in seinen „Vagabunden" (1852) zeichnete er geradezu naturalistische Skizzen aus jener sonderbaren Gesellschaft, welche die Jahrmärkte durch ihre „Produktionen" zu erfreuen pflegt. Es lacht ein gemütlicher, schlesischer Humor bisweilen aus diesen Schilderungen, deren Eindruck der Dichter in seinen späteren Romanen („Christian Lammfell", „Der Schneider", „Die Eselsfresser" usw.) nicht mehr erreicht hat. Um so seltsamer nahmen sich neben diesen photographischen Aufnahmen des wirklichen Lebens die tränenfeuchten Sentimentalitäten der Handlung aus, die Überbleibsel einer vergangenen Romanperiode, zu denen man auch die Holteischen Helden selbst rechnen kann. Diese spazieren durch tausenderlei Liebesabenteuer stets zu jenem Ausgange, an welchem nicht bloß eine Hochzeit gerichtet ist, sondern auch Fortuna ihr goldenes Füllhorn in den Schoß des langgeprüften Sterblichen ausschüttet, womöglich nicht vergißt, einen Adelsbrief beizulegen.

Denn so flott und humoristisch die Skizze und das Genrebild auch entworfen sein mochten, es galt auch das sentimentale Herzensbedürfnis, noch mehr die Sucht nach Sensation zu befriedigen. Die Phantasie des Lesers machte immer noch ihr Recht auf „untoward events", auf außerordentliche Begebenheiten geltend, woran sie durch die französische und englische Romanliteratur gewöhnt war. Es ist schon erwähnt, daß Hackländer u. a. kriminalistische Momente in seine Romane einflocht und er folgte darin nur dem von Dickens gegebenen Muster. Die Kriminalgeschichte wurde sogar — nur das Fremdwort bietet den bezeichnenden Ausdruck — die „Spezialität" H. Temmes (1798—1881), der seine Verbrechergeschichten in einem geradezu verbrecherischen Stile schrieb (Kriminalgeschichten 1858, Kriminalnovellen 1860—1864 usw.). Aber er unterschied sich von den früher gekennzeichneten sozialistischen Schriftstellern, die das Verbrechertum „verarbeiteten",

vorteilhaft durch eine genaue Kenntnis dieser Welt, und so roh seine künstlerische Gestaltung des Stoffes war, sie beruhte doch nicht bloß wie bei jenen auf ungeheuerlichen Phantastereien. Weniger einseitig und darum vielleicht weniger originell war Ewald August König (1833—1888), der seine literarische Laufbahn mit Skizzen aus dem Kaufmanns- und Soldatenleben begann und dann eine fruchtbare Tätigkeit in Sensationsromanen entfaltete. Allein auch er hielt den Blick unverrückt auf das wirkliche Leben, dessen Typen er in Holzschnittmanier nicht ohne eine gewisse Porträtähnlichkeit zeichnete. Mit freiheitlich-politischen Tendenzen verquickte Max Ring (geb. 22. Juli 1817 in Schlesien) seine „Stadtgeschichten" (1852 bis 1858), denen er zugleich einen bestimmten lokalen Hintergrund, Berlin oder Breslau, verlieh. In dieser Genrebilderliteratur soll jedoch ein köstliches Buch nicht vergessen werden, das eigenartig und gemütvoll geschrieben, alle diese Erscheinungen, deren Lebensfrist meistens mit dem Jahre ihres Erscheinens zusammenfiel, siegreich überdauert hat, nicht von vielen gewürdigt und doch von seinen Freunden geschätzt: des Ostpreußen Adolf Reichenau (1817—1879) „Aus unsern vier Wänden" (1859—1864).

* * *

Das Genre und die Skizze sind im wesentlichen auf die Beobachtung gegründet. Ihnen verwandt war die Romangattung, welche den ethnographischen und landschaftlichen Charakter eines fremden Erdstriches zum Hintergrund der Handlung wählte. Nach Sealsfields Beispiel kamen nun die Reisenden und Pfadfinder, die sich von dem heimatlichen Boden losrissen und in die Welt zogen mit der Absicht, sie kennen zu lernen und sie zu schildern. Es war die Schule der schriftstellernden Abenteurer oder abenteuernden Schriftsteller, die nun nach der Methode der Skizze Bilder eines fremden Lebens oder neuer farbenreicher Landschaften in den Roman einführten. Theodor Mügge, ein Sohn der preußischen Hauptstadt (1806—1861), richtete sein Reiseziel, nachdem er in „Toussaint" (1840) die Tropenwelt, freilich nicht aus eigener Anschauung, geschildert hatte, auf den europäischen Norden. Norwegen, Schweden und Dänemark sind der Schauplatz seiner meistens auf historischem Hintergrunde spielenden Romane: hier finden sich geradezu glänzende Landschaftsbilder und außerordentlich fesselnde Bilder aus dem Sittenleben

nordischer Küstenbevölkerung. „Erich Randal“ (1850), „Der Vogt von Sylt“ (1851) und vor allem „Afraja“ (1854) sind dieser Schilderungen wegen wert, noch heutigen Tages gelesen zu werden. Landschaftliche Bilder von der deutschen Küste, dem englischen Boden und der Alpenwelt, die nicht ohne Reiz sind, entwarf auch Philipp Galen („Der Inselkönig“ 1852, „Der Strandvogt von Jasmund“ 1859, „Das Irrlicht von Argentières“ 1868 usw.); im Gegensatze zu Mügge, der noch zu der alten Schule gehörte, mischte Galen in seine Romane wie im „Irren von St. James“ (1845) die sensationellen Motive ausländischer Muster wie Wilkie Collins.

Am meisten lockte jedoch den Wagemut des Schriftstellers die neue Welt jenseits des Ozeans. Dort konnten sich das sensationelle und ethnographische Interesse vereinigen. Geradezu volkstümlich durch seine transozeanischen Skizzen, Bilder und Erzählungen wurde in diesem Zeitalter Friedrich Gerstäcker (geb. 10. Mai 1816 in Hamburg, gest. 31. Mai 1872 in Braunschweig). Sein Leben selbst war so abenteuerlich wie ein Reiseroman. Zwanzig Jahre alt unternahm er bereits auf eigene Faust seine erste Reise nach Nordamerika; unbemittelt und darauf angewiesen, von der Hand in den Mund zu leben, lernte er in den Wechselfällen von mancherlei Berufsarten, — als Jäger, Matrose, Schmied, Hotelbesitzer, Fabrikant — jenes nordamerikanische Leben gründlich kennen, dessen Zauber die Cooperschen Indianerromane einst dem Knaben vor Augen gestellt hatten. Die behagliche und doch zähe Gemütsart und der Humor niederdeutschen Stammes trugen im Vereine mit seiner Abenteuerlust dazu bei, dieses ungewisse Dasein und die Laune des Schicksales ihm reizvoll und erträglich zu gestalten. Nach Deutschland zurückgekehrt, ging er unter die Schriftsteller. 1844 erschienen seine „Streif- und Jagdzüge durch die Vereinigten Staaten“, 1845 „Die Regulatoren in Arkansas“, sein erster Roman, der 1848 in den „Flußpiraten des Mississippi“ seine Fortsetzung erhielt. 1849 trieb es ihn von neuem in die Ferne, diesmal waren Südamerika, Kalifornien, Australien, die Südsee der Schauplatz seiner Streifzüge. 1860—1861 bereiste er die südamerikanischen Kolonien, 1862 lud ihn der Herzog Ernst von Sachsen-Koburg zur Begleitung auf seiner Reise nach Ägypten ein. Seine letzte Reise machte er 1867—1868; sie erstreckte sich auf Nordamerika, Mexiko und Venezuela. Jede dieser Unternehmungen befruchtete seine Phantasie zu einer ausgiebigen literarischen

Tätigkeit; allein die erste Sammlung seiner Schriften, die 1871 bis 1878 herauskam, umfaßt 43 dicke Bände, darunter sind Romane und Erzählungen am stärksten vertreten. Schon die Titel lassen erkennen, welchen weiten Umkreis der Erde dieser Schriftsteller zu dem Weltbilde seiner Romane sich erwählt hat. Nach den obengenannten beiden Werken, von den eigentlichen Darstellungen seiner Reisen ganz abgesehen, sind folgende Romane anzuführen: „Aus zwei Weltteilen“ (1854), „Tahito“ (1855), „Nach Amerika!“ (1855), „Die beiden Sträflinge“ (1856), „Gold“ (1858), „Hell und dunkel“ (1859), „Unter dem Äquator“ (1860), „Inselwelt“ (1860), „Im Busch“ (1864), „Die Kolonie“ (1854), „Zwei Republiken“ (1865), „Unter Palmen und Buchen“ (1865—1867), „Unter den Penchuenchen“ (1868), „In Mexiko“ (1871), — und zahlreiche kleinere Erzählungen und Novellen. Diese schier unheimliche Fruchtbarkeit bedingte natürlich eine Produktion, die nicht von künstlerischen Gesichtspunkten angesehen sein wollte. Immerhin besaß Gerstäcker ein Talent, das bei uns Deutschen, sogar nicht einmal bei unseren Romanschriftstellern, nicht häufig zu finden ist: die Gabe, behaglich und mit einem phantasievollen und spannenden Reiz zu erzählen. Er hatte ein kluges, aufmerksames Auge auf seinen Reisen und verwob in seine Romane eine ansprechende Schilderung jener fernen Landteile mit mancherlei Abenteuern und Jagdgeschichten. Freilich ist er weder mit Cooper noch mit Sealsfield in der Auffassung und Charakteristik der Typen der neuen Welt zu vergleichen. Aber so holzschnittartig und derb bei ihm die Individualisierung auch ausfällt, es sind doch immer Menschen von nicht alltäglicher Physiognomie, an denen der Schriftsteller mit Vorliebe auch die humoristischen Eigenarten hervorkehrt.

In Gerstäckers Spuren, wenn auch mit minderem volkstümlichen Erfolge, schritt bald eine Zahl anderer reisender und belletristischer Schriftsteller, von denen nur Fr. August Strubberg (bekannt unter dem Pseudonym Armand), Balduin Möllhausen, Otto Ruppius und Ernst Freiherr von Bibra genannt sein mögen. Die ersteren drei machten Nordamerika, der letztere Südamerika zu ihrer Domäne. Ruppius' „Pedlar“ (1857) wurde ein beliebtes Buch, an Kraft und Sicherheit des Kolorits wurden freilich sowohl er wie Bibra von Balduin Möllhausen (geb. 1825 zu Bonn) übertroffen, dessen Schilderungen in mehr als einem Falle künstlerischen und wissenschaftlichen Wert be-

anspruchten, obwohl er diese Begabung in seinen Romanen stark verflachte.

Im wesentlichen diente die gesamte, in diesem Abschnitte aufgezählte Literatur dem Unterhaltungsbedürfnisse. Ihre literarische Bedeutung war nicht hoch anzuschlagen, aber wie weit erhebt sie sich über die kleinstädtische, künstlerisch und sittlich verworrene Belletristik zu Beginn unseres Jahrhunderts! Welch eine Fülle neuer Anschauungen und Kenntnisse wurde durch sie in der breiten Menge des Lesepublikums verbreitet! Wohl läßt sich sagen: im Romane dieser Zeit öffnete sich das Auge des deutschen Volkes und die Nebel der Phantastik lösten sich langsam von den Höhen und Tiefen der Welt.

Noch eines literarischen „Vaganten" sei in diesem Abschnitte Erwähnung getan. Die unruhige Natur von Hans Wachenhusen (geb. 31. Dezember 1827 zu Trier, gest. 23. März 1898 zu Wiesbaden) gehörte zwar schon einer anderen, moderneren Schule an, der journalistischen, die den großen Zeitereignissen mit ihrem feuilletonistischen Griffel folgt und nicht mehr sein will als die kurze Chronik ihrer Augenblickseindrücke. Ganz Europa und halb Afrika hat Wachenhusen durchschweift, dabei vieler Menschen Städte und Sitten kennen gelernt, und in den Zwischenpausen, die ihm die unaufhörlichen Kriegsereignisse der letzten Jahrzehnte ließen, Novellen und Romane geschrieben, in denen er seine reiche Länder- und Menschenkenntnis verwertete. („Die bleiche Gräfin" 1862, „Nur ein Weib" 1869, „Rouge et noir" 1864 usw.). Zur künstlerischen Gestaltung blieb ihm freilich nicht die Zeit; seine Bücher waren flott und flüchtig hingeworfen und seine Stoffe beruhten auf sensationellen Motiven; was ihn vor allem auszeichnete, war eine besondere Kenntnis von Paris unter dem dritten Kaiserreiche. In einzelnen seiner letzten Arbeiten („Was die Straße verschlingt" 1882) wandte Wachenhusen sich sogar der naturalistischen Schule zu und gab pessimistisch gefärbte Momentphotographien unserer modernen sozialen Verhältnisse.

4. Entwickelung des historischen Romans

Die beiden Jahrzehnte 1850—1870 bedeuten für die deutsche Geschichtsschreibung eine Blütezeit. Eine große Zahl ausgezeichneter Historiker ist in ihr unserer Nation entstanden,

unserer Nation und nicht der deutschen Gelehrtenwelt. Denn die Wissenschaft trat jetzt über ihren Bannkreis hinaus, sie riß selbst die Palisaden nieder, die den Ungelehrten von ihrer Hochburg abschrecken, und weit entfernt, in ihr Museum gebannt zu bleiben, pochte sie an jedes Haus, wo ein Interesse für ihre Fragen wohnt, und wo es nicht wohnt, suchte sie es heimisch zu machen. Form und Auffassung in der Geschichtsschreibung änderten sich, man hielt den allzu gelehrten Apparat zurück, der Stil wurde eleganter und schwungvoller. Der Historiker suchte auf einmal in der Erzählung dem Dramatiker die Spannung des Aufbaues, in der Schilderung dem Maler den Glanz der Farben abzulauschen. Mit kühnem Griffel entwarf ein Mommsen die Umrisse seiner historischen Porträts, aus denen eine sprühende, geniale Gestaltungskraft hervorleuchtet. Der erwachte Wirklichkeitssinn wies dem historischen Studium zugleich neue Pfade, die Weltgeschichte erschien nicht mehr als ein großes Sterben der unberühmten und ein ewiges Kriegführen der berühmten Leute, nicht mehr eine Aufzählung diplomatischen Gezänkes und eine Chronik sieg- oder verlustreicher Schlachten. Anders als vordem blickte man in die Urkunden, ließ man die Dokumente der Vergangenheit ihre Sprache reden. Auch das geistige Leben dieser Vergangenheit trat unter den Maßstab der Geschichte, der Ruhm mancher männermordenden Größe verblich vor dem, was in stillen Stunden eine einsame Menschenseele ersonnen, und ganz andere Namen als früher verliehen vergangenen Zeitaltern ihren Glanz. Aber auch die Unberühmten, die nichts geschaffen und nichts erdacht, die nur schlicht ihr sterbliches Los, zu leben und zu sterben, als die Knechte ihrer Zeitlichkeit erfüllt haben, kamen nun zu Ehren; die Kulturgeschichte rief ihr gemeinsames Leben in die Erinnerung zurück und verknüpfte die nachgeborenen mit den untergegangenen Geschlechtern. Den bisher stummen Zeugen der Vergangenheit wuchsen tausend Zungen und jede von ihnen erzählte ein anderes Leben; ob man aber in die Folianten oder in die Denkmäler von Holz und Stein, in die Händel der Fürsten und Völker oder die Gedanken der Dichter und Denker sich vertiefte, überall regte sich der Wunsch, das Neugewonnene der allgemeinen Bildung zuzuführen. So blühte in diesem Abschnitt die diplomatische Geschichte wie der geschichtliche Essay und das kulturhistorische Genrebild; in jedem dieser Gebiete fanden sich Meister und Gesellen, und gleich eifrig blieb ihr Bemühen, der Wahrheit und ihrem Volke zu dienen.

Der geschichtliche Roman stand unter dem Einflusse dieser neuen Wissenschaft, wurde von ihr bestimmt und beherrscht. Allein mit den Historikern nahmen die Romanschriftsteller den Wettkampf nicht auf, höchstens noch an Zahl der Bände, nicht an Wert des Inhalts. Diese tatenlose Reaktionsperiode zeigte eine merkwürdige Vorliebe für die großen Heroen der Weltgeschichte — der Kontrast darf nicht unbeachtet bleiben —, berühmte Namen wurden die Helden des Romans. Nur so weit war der geschichtliche Sinn auch bei den Romanschriftstellern schon gereift, daß sie den Größen kein Denkmal setzten ohne den Versuch, gleichsam am Sockel desselben Geist und Inhalt der Zeit in Gruppenbildern zu charakterisieren. Darüber kam man freilich in die Anekdote und verlor, was die Größe im Grunde genommen ausmacht; dem Lesepublikum war diese Herabziehung jedoch nur recht: es wollte auch hinter dem berühmtesten Namen den Menschen sehen, womöglich den Menschen, der gerade so empfand wie es selbst. Nichts kennzeichnet den geschichtlichen Geist, der in dem Durchschnitte dieses Genres lebendig war, besser als die Werke der Luise Mühlbach (geb. 2. Januar 1814, gest. 26. September 1873), welche die Mode in dieser Epoche ebenso feierte wie später die von Ebers und Dahn. Mühlbach war das Pseudonym der Klara Mundt, geb. Müller, Gattin des von uns früher erwähnten Schriftstellers, die einst für die Jungdeutschen schwärmte und sich dann dem historischen Romane zuwandte. Mit Vorliebe schlachtete diese Schriftstellerin in bändereichen Romanen — sie setzte im Jahre wohl zehn bis zwölf Bände in die Welt — die großen und kleinen Helden des 18. Jahrhunderts ein. Um nur eine kurze Liste anzuführen, welche mehr die Zeit als die Schriftstellerin kennzeichnet: 1850 erschien von ihr „Johann Gotzkowsky", 1853—1854 „Friedrich der Große und sein Hof", 1855 „Kaiser Joseph II. und sein Hof", 1858—1859 „Napoleon in Deutschland", 1859—1863 „Erzherzog Johann und seine Zeit", 1860 „Kaiser Leopold II. und seine Zeit", 1865—1866 „Der große Kurfürst und seine Zeit", 1867—1868 „Deutschland in Sturm und Drang" usw.; jedes von diesen Werken im Umfange eines vielbändigen Romanzyklus. Die fruchtbare Dame arbeitete nach einem bestimmten Schema: aus einer reichen Memoiren-, Brief- und Anekdotenliteratur sammelte sie die interessantesten Züge und Aussprüche, die dann in dürftigem Zusammenhange zu allerlei Romansituationen ausgesponnen wurden. Hoch beglückt waren die Leser, wenn sie in einer

Fußnote zu irgendeiner Stelle die Bemerkung fanden, daß sie es hier mit einem historischen Ausspruche des großen Mannes zu tun hätten, und unbekümmert war die Autorin darum, ob ihr aus jedem Zusammenhange gerissenes Zitat in die Romansituation paßte oder nicht paßte. Sie putzte die Helden der Geschichte mit buntem Flitterkram aus, stolz darauf, daß jeder dieser Fetzen aus der Rumpelkammer der Geschichte stammte. Die Sentimentalität ihrer Gemütsrichtung entsprach zugleich dem allgemeinen Geschmack.

Fast in noch stärkerem Maße als die Mühlbach faßte Eduard Maria Oettinger (1808—1872), der satirisch-politische Journalist der vierziger Jahre, die Weltgeschichte unter dem Gesichtspunkte der Anekdote auf, allerdings mehr der witzigen und pikanten Anekdote. In seinen in flotter Manier geschriebenen Romanen („Jerome Napoleon und sein Capri" 1852. „Auf dem Hradschin" 1856. „Meister Johann Strauß und seine Zeitgenossen" 1862. „Die nordische Semiramis" 1864) begegnet man einer wunderlichen Fülle von allerlei historischem Krimskrams, und wer sich hieran nicht ergötzte, für den waren die Seitensprünge des Verfassers in das Dickicht der Romantik bestimmt. Zu einem männlichen Mühlbach verwässerte sich leider auch das Talent Emil Brachvogels (geb. 29. April 1824 zu Breslau, gest. 28. November 1878 zu Lichterfelde bei Berlin), der seinem ersten und vielleicht besten Roman „Friedemann Bach" (1858) eine ganze Reihe historischer Romane folgen ließ, in denen die Phrase bald nur der Oberflächlichkeit der geschichtlichen Kenntnis gleichkam. In dieser Romanfabrikation verlor die Psyche des Dichters den angeflogenen Goldstaub ihrer Schwingen; Brachvogels Talent ist im geschichtlichen Roman tatsächlich untergegangen. Ebenso dienten M. Rings historische Romane: „Der große Kurfürst und sein Schöppenmeister" (1852), „John Milton und seine Zeit" (1857) und „Das Haus Hillel" (1879) vor allem dem Unterhaltungsbedürfnisse. Auch der Künstler- und Literaturroman erfreute sich einer gewissen Bevorzugung; der deutschkatholische Prediger Heribert Rau (1813—1876) schlachtete Literatur- und Musikgrößen wie Mozart, Beethoven, Karl Maria von Weber, Humboldt, Jean Paul in dicken Romanen aus und verging sich sogar an Shakespeare. Die kulturhistorische Schilderung kam dabei noch am ehesten zu ihrem Recht.

Bisweilen nahm diese Abart des geschichtlichen Romans gewisse politische Tendenzen an, indem sie auch in der Ver-

gangenheit eine Fühlung mit den Ideen der Gegenwart suchte oder indem sie sich auf die Verarbeitung der Zeitgeschichte selbst warf. So verleugneten die Romane aus der preußischen Geschichte, die Georg Hesekiel (1819—1874) als preußischer Hofrat und Kreuzzeitungsredakteur schrieb, („Von Turgot bis Babeuf" 1856. „Vor Jena" 1859. „Von Jena nach Königsberg" 1860. „Bis nach Hohenzieritz" 1861 usw.) nicht eine markige Gestaltungskraft, noch weniger freilich den Byzantinismus und den orthodoxen Junkerhochmut des Kreuzzeitungsstandpunktes. Wie Hesekiel ein Zögling des Romantikers Fouqué war, so hatte auch sein journalistischer Kollege Hermann Gödsche (1815—1878), der in dem Waldeck-Prozeß (1849) die moralische Niedertracht seines Charakters erwies, den romantischen Musen geopfert, ehe er den zeitgeschichtlichen oder, wie er es nannte, „sozialpolitischen" Roman in die Literatur einführte. Dieser Kreuzzeitungsritter, der alles Orientalische haßte, verfügte doch über eine wahrhaft orientalische Phantasie. Mit brennenden Farben schilderte er Fürsten, Völker, Kriege, Verschwörungen und Greueltaten, letztere mit Vorliebe derart, daß sie die Sinnlichkeit aufstachelten. Nicht zu leugnen ist, daß Gödsche oder wie sein Pseudonym lautete „Sir John Retcliffe" sich eine außerordentliche Kenntnis der Zeitgeschichte erworben hatte und zudem ein glänzendes Schilderungstalent besaß. Er setzte die großen Ereignisse der Zeit in Romane um: 1856—1857 erschien „Sebastopol", 1858 bis 1859 „Nena Sahib", 1859—1861 „Villa franca", 1865 bis 1868 „Puebla oder die Franzosen in Mexiko", 1868—1876 „Biarritz". Alle Helden und Größen der Tagesgeschichte traten in diesen bändereichen Darstellungen auf. Es gab für den Verfasser keine Geheimnisse, weder in den europäischen Kabinetten, noch in der revolutionären Propaganda ihrer Staaten, und er stellte Personen und Dinge mit der Miene eines unfehlbaren Eingeweihten dar. Zudem wechselten seine Romane mit jedem Kapitel den Schauplatz, sie waren politische und ethnographische Guckkastenbilder aus allen Weltteilen. Mit seltener Spannung sah das Publikum eine bunte Kette von Staatsaktionen und Abenteuern als das große Tableau einer Weltgeschichte der Gegenwart vor sich, und Sir John Retcliffe wurde mehr gelesen als mancher Dichter. Dieser neuen Romangattung, welche die Nüchternheit der Zeitchronik mit den Tollheiten einer ausschweifenden Phantasie verband, ist, da ja auch Unkraut zur Blüte kommen kann, noch eine reiche Nachblüte

beschieden gewesen. Gregor Samarow ist nur in Sir John Retcliffes Fußtapfen getreten, ohne es an Talent mit ihm aufnehmen zu können. Am meisten hat Gödsche jedoch auf die Hintertreppenliteratur eingewirkt und man kann nicht behaupten, daß diese Einwirkung den Kolportageroman gerade veredelt hat.

* * *

Volkstümliche und zugleich poetische Wirkung strebte eine andere Richtung an, deren Arbeit weit höher einzuschätzen ist. Im Jahre 1856 veröffentlichte Wilhelm Heinrich Riehl (1823—1897), der Verfasser der „Naturgeschichte des Volkes" (1851), in der er wiederum den Blick auf die volkstümlichen Elemente des deutschen Wesens gelenkt hatte als die Quelle lebendiger Gesinnung für den Staat, seine ersten „Kulturgeschichtlichen Novellen". Er sprach darin ein neues Programm der Novellistik aus: auf Grund der Gesittungszustände einer gegebenen Zeit sollte man freigeformte Charaktere in ihren Leidenschaften und Konflikten walten lassen. Es war ein Programm wie das, durch welches die Bauern der Dorfgeschichte den jungdeutschen Titanen gegenübergestellt wurden. Die großen und stolzen Namen der Weltgeschichte wurden damit von dem Dichter der Kulturgeschichte zurückgewiesen, die Poesie suchte nach der in Vergessenheit geratenen misera plebs, nach jenen Helden, deren Namen kein Lied, kein Heldenbuch meldet. Um so stärker sollte der kulturgeschichtliche Hintergrund hervortreten, jedoch nicht bloß als Hintergrund willkürlich erfundener Begebenheiten, in ihm selbst vielmehr sollten alle Bedingungen liegen, aus denen die Konflikte und Leidenschaften der Charaktere erwachsen. Hier wurde für die geschichtliche Gattung ein ganz neuer Grundsatz aufgestellt, der nichts anderes bedeutet als die soziale Gebundenheit der Romanhelden: das sogenannte „Milieu" der Vergangenheit. Riehls Grundsatz, den seine kulturgeschichtlichen Novellen so schlicht anmutend, mit etwas geziert altmodischem Humor zur Darstellung bringen, — ein Dichter war er nicht — ist dieselbe Methode, durch welche später Gustav Freytag seine Erfolge im historischen Romane errang. Ganz nach dieser Regel hatte freilich schon vor Riehl der pommersche Superintendent Meinhold in seiner „Bernsteinhexe" (1843) ein Kulturbild entworfen. Hier war nicht bloß ein düsterer geschichtlicher Hintergrund — der Hexenglaube des 30jährigen Krieges — in ergreifender Weise ausgemalt, selbst

in der Sprache schien das Buch den Ton und Charakter der Zeit auf das Vollkommenste wiederzugeben. Meinhold konnte zuerst die Kritik geradezu darüber täuschen, ob sie es mit einer poetischen Erfindung oder dem Auszuge einer alten Chronik zu tun habe.

Mehr den Stil der altdeutschen Volksbücher ahmte ein Münchener Dichter, Franz Trautmann (1813—1887), in seinen geschichtlichen Erzählungen nach. Mit naiver Treuherzigkeit zeichnete er in den steifen, starken Strichen eines alten Holzschnittes Bilder des deutschen Mittelalters, am liebsten Bilder aus dem Mittelalter seiner teuren Stadt München. Sein „Eppelein von Geilingen" (1852) schilderte die Fahrten und Schwänke eines Raubritters mit derbem Humor, die „Abenteuer des Herzogs Christian von Bayern" (1855) zeigten das Gegenbild hierzu, den mannhaften, frommen Fürsten und Ritter, der es mit Lindwürmern und bösen Jungfrauen aufnimmt. Die „Chronika des Herrn Petrus Nöckerlein" (1856) behandelte die Liebesaventuren eines Gauners und Schwindlers. Was diesen abenteuerlichen Geschichten ihren Reiz verleiht, ist das anziehende Lokalkolorit: das alte München mit seinen Gassen und spitzgiebligen Häusern, seinen rauschenden Brunnen, seinen Toren und Türmen heimelt uns ebenso an wie die bunten Gestalten, die sich in diese kleine Welt drängen. Ein solches ausgeprägtes Lokalkolorit bekundeten auch August Hagens (1797—1880) „Norika, das sind nürnbergische Novellen aus alter Zeit" (1855), die noch jetzt es wert sind gelesen zu werden.

Dieser zweiten, sagen wir genrebildlichen Richtung von Geschichtsnovelle und -roman gehört auch Scheffels „Ekkehard" (vollendet 1855) an. Joseph Viktor Scheffel (geboren 26. Februar 1826 zu Karlsruhe, gestorben daselbst am 9. April 1886) hat durch seinen „Trompeter von Säckingen" (1854) und sein „Gaudeamus"-Liederbuch die Herzen der Jugend sich für immer erobert. Auch sein Dichterleben ist nicht zur Vollendung gelangt; vielleicht hätte er noch Größeres geschaffen als den „Ekkehard", wenn nicht eigentümliche Umstände seine Dichterkraft auf der Höhe des Lebens gebrochen hätten. Der Roman, der bekanntlich über hundert Auflagen erlebt hat, ging weit in das Mittelalter zurück und der Dichter hatte zu seinem Buche Studien gemacht wie nie zuvor ein Romanschriftsteller. Aus dem Mosaik unendlich vieler Chroniknotizen wob seine Phantasie die so schlicht und

behaglich erzählte Geschichte von der unglücklichen Liebe des Mönches Ekkehard zu der schönen Herzogin Hadwig. Trotz des gelehrten Apparates, mit dem das Buch nach dem gern in Fußnoten und geschichtlichen Exkursen schwelgenden Zeitgeschmacke ausgestattet war, legt sich doch kein Hauch stickiger Bücherluft auf diese neu belebte mittelalterliche Welt. Einfach geht die Erzählung dahin im Schmucke eines gewissen schalkhaften Reizes, der auch leicht ironische und persönliche Seitenbemerkungen des Autors über Dinge und Verhältnisse der Gegenwart nicht für tadelhaft hält, vor allem aber durchweht von dem kräftigen Hauche einer Naturfreude, die etwas echt Germanisches in sich trägt. Dinge, Personen und Handlung, alles wurzelt fest in der Örtlichkeit der anmutigen, allemannischen Landschaft, an der das Herz des Dichters hing und in die er seine Gestalten weniger fast hineindichtete, als sie selbst ihm daraus entgegentraten. Diese gesunde Luft, die alles umspült und alles belebt, fehlt den „Kronenwächtern“ Arnims, dem besten historischen Romane der alten Romantik: hier schwanken die Gestalten, die uns so menschlich wahr entgegentraten, von einer unbegreiflichen Laune des Dichters getrieben zuletzt wie Gespenster im Halbdunkel. Den mystischen Reiz des Romantikers hat Scheffel dafür nie erreicht; wo jener tiefsinnig, ist er sinnig, wo jener derb und herbe, findet er immer noch die Linie der Anmut, die nicht bloß das Haupt der Griechin Praxedis auszeichnet, sondern selbst noch den zurückhaltenden Stolz seiner weniger mittelalterlichen als modernen Herzogin Hadwig. Alles rückt er uns gemütlich nahe: die Menschlichkeiten und den Humor des Klosterlebens, das trauliche Leben und Virgilstudium auf dem Hohentwiel, die naive Kinderliebe in Audifax und Hadumoth. Sogar das wilde Hunnenlager verliert an Schrecken und mit humorvollem Behagen verweilt der Blick des Dichters bei dem kleinen, hunnischen Ungetüme Kappan, dessen groteske Unbeholfenheit zu der patriarchalischen Kultur unserer Vorfahren den Gegensatz bilden sollte. Dieser Humor geht zuweilen bis zu der gefährlichen Grenze des Burschikosen, wenn Ekkehard der brummenden Bärin das Waltharilied, den dichterischen Ausklang seiner Leidenschaft vorliest und der Dichter nicht genug sein Ergötzen daran findet, das wunderliche Treiben der Vierfüßlerin zu schildern. Da kommt der Ton des „Gaudeamus“ in den Mann hinein, der einsam auf dem Bergesgipfel seinem dichterischen Traume lebt. Sicherlich brannte die Liebe in alter

Zeit schon heißer und leidenschaftlicher unter einer Mönchskutte als die abgeklärte, zurückhaltende Darstellung von Ekkehards Liebesleben verrät. Aber gerade der Charakter des Helden bekundet den gesunderen Zug, der die Dichtung der fünfziger Jahre nach den kraftlosen Exaltationen der vierziger ergriffen hatte. Resignation ist auch für Ekkehard das Heilmittel seiner Lebenswunden, seine kräftige Natur überwindet und nach der Abfassung des Walthariliedes grüßt ihn die Erde wieder mit ihren freundlichen Gestaltungen und die Welt nimmt ihn zurück in den Bann ihrer Pflichten. Hier stehen wir nicht im 10., sondern in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Scheffels späterer Plan, die Wartburg zum Mittelpunkte eines großen historischen Romanes zu machen, ist leider nicht zur Ausführung gelangt; in der kleinen historischen Erzählung „Juniperus, Geschichte eines Kreuzfahrers" (geschrieben 1859) entwickelte der Dichter noch einmal den Reiz seiner lebendigen und getreuen Schilderungskunst mittelalterlicher Sitte.

* * *

Aus dem neubelebten Studium der Geschichte ging in diesen Jahrzehnten noch eine dritte Richtung des historischen Romanes hervor. Ihr kam es nicht darauf allein an, kulturhistorische Genrebilder zu geben, sie wollte an die Größen der Weltgeschichte auch nicht den Maßstab der Anekdote legen, sondern die Zeitläufte der Vergangenheit messen nach ihrem Ideengehalt. Sie wollte nicht bloß Charaktere schaffen, sondern in ihnen auch die Träger bestimmter politischer und ethischer Gedanken aufweisen. Hier war wohl die höchste und schwierigste Aufgabe der geschichtlichen Dichtung gestellt, die freilich auch die höchste und kräftigste Dichternatur zu ihrer Bewältigung erforderte. Sie fehlte ihr damals und fehlt ihr heute noch. Auf diesem Wege versuchte sich der feinsinnige Schüler Rankes, Karl Frenzel (geboren 1827 zu Berlin, gestorben 1914, jahrelang bekanntlich Redakteur des Feuilletons der Berliner „Nationalzeitung"), den die an Macaulay erinnernde Mischung der poetischen und der Gelehrtennatur zu einem der glänzendsten Geschichtsessayisten macht, den wir besitzen. „Watteau" 1864, „Papst Ganganelli" 1864, „Lucifer", „Freier Boden" 1868, „La Pucelle" 1871 usw. bewegen sich in dem Zeitalter des 18. Jahrhunderts, das er mit erstaunlicher Kenntnis beherrscht. Überall tritt eine geistreiche Charakteristik hervor,

die auch die großen Züge der Charaktere allerdings mehr elegant als kraftvoll herausarbeitet wie z. B. das Bild Washingtons in „Freier Boden“, ein Roman, der die alte und neue Welt am Ausgange des vorigen Jahrhunderts in eine prächtige Parallele zueinander stellt. Nicht die gleiche Kunst hat Frenzel, der sich später auch dem Berliner Gesellschaftsroman zuwandte, auf die Technik des Romanes verwandt: der Strom der großen Handlung ermattet bisweilen in seinen Werken gerade dort, wo er seine breiteste und kräftigste Woge entrollen sollte.

In Julius Rodenbergs (geb. 1831, gest. 1914) geschichtlichen Romanen drängte sich besonders der lyrische Stimmungsgehalt seines Talentes hervor. Wenig passen z. B. in seinen Roman „Von Gottes Gnaden“ die subjektiven Ergüsse des Dichters über Lokalitäten, die er nach eigener Anschauung schildert, und doch ungern würde man diese elegisch-träumerischen Betrachtungen missen. Rodenberg wählte mit Vorliebe England und Irland, die er als Reiseschriftsteller, bevor er Herausgeber der „Deutschen Rundschau“ wurde, vielfach bereist hat, zum Schauplatze und die englische Geschichte zum Rahmen seiner Erzählungen. Rodenbergs Entwickelung als Romanschriftsteller stand zuerst unter dem Einflusse der englischen Schriftsteller, deren scharfe pessimistische Charakteristik aristokratischer Figuren ihm ebenso eigen ist, wie das Mitleid mit den Elenden und Verkommenen. Zeugnis hiervon legte auch sein Roman „Die Straßensängerin von London“ (1863) ab. In seinen historischen Arbeiten („Eine neue Sündflut“ 1865, „Von Gottes Gnaden“ 1865) war daneben auch Scotts Einfluß unverkennbar. Der erstere Roman schilderte die Schicksale der Lady Elliot, der Geliebten Georg IV., der zweite gab ein großes Gemälde der Zeit Cromwells mit einer kräftigen, überaus ansprechenden Charakteristik des Diktators und der ihn bekämpfenden Gegensätze. Das Werk ist einer unserer besseren geschichtlichen Romane geblieben. Mit den „Grandidiers“ wandte er sich der Vergangenheit der Reichshauptstadt zu. Die liebenswürdigen Sonderlinge seiner Romane „Herrn Schellenbergers Abenteuer“ (1890) und „Klostermanns Grundstück“ (1891) stimmen ganz in den Charakter von Altberlin.

An poetischem Talente stand Heinrich Laube dem Verfasser „Von Gottes Gnaden“ wohl nach, eine solide, tüchtige und verständige Arbeit konnte man seinen weitschichtigen

Roman „Der deutsche Krieg" (1863—1865) trotzdem nennen. Laube war inzwischen Direktor des Wiener Hofburgtheaters geworden (1850—1867), ohne seine fruchtbare schriftstellerische Tätigkeit aufzugeben, der er bis zu seinem Tode (1. August 1884) treu blieb. Der Roman entwarf ein großes Panorama des dreißigjährigen Krieges von den böhmischen Konflikten bis zum Tode des Herzogs Bernhard; eine Fülle historischer und frei erfundener Charaktere war aufgewandt und spannte das Interesse des Lesers; Schlachtgemälde und diplomatische Händel, die Wechselfälle des allgemeinen und des individuellen Schicksales zogen in einer Kette von Abenteuern an dem Leser vorüber. Aber die Abenteuer wurden nicht erzählt um ihrer selbst willen, in dem Charakter der Figuren, in Gesprächen und Auseinandersetzungen wurden die Ideen des Zeitalters entwickelt und vom modernen protestantischen Standpunkte mit Freimut beurteilt. Gelegentlich fiel auch eine Anspielung auf die Fragen, welche die moderne Zeit bewegten, wie auf den Nationalitätenkampf in Böhmen, und mit Nachdruck machte der Dichter seine humane, freiheitliche Gesinnung geltend. Und wenn der Roman höheren poetischen Anforderungen nicht entsprach, er war immerhin weit gediegener und fesselnder, als das Werk, welches Karl Gutzkow unter dem Titel „Hohenschwangau" (1867—1868) veröffentlichte, wohl nur um der Mode des Geschichtsromanes zu folgen. Die jungdeutschen Helden nahmen in der Zeit von 1536—1567 sich wunderlich genug aus; dazu fehlte dem Dichter das Notwendigste zum historischen Romane: ein spannendes Fabulierungs- und Erzählungstalent. Er verwirrte zu oft das Interesse durch die Darlegung von allerlei Händeln, von denen man nicht gleich errät, inwiefern sie Haupt- oder Nebensache sind. Der königliche Kaufmann von Augsburg, Paumgartner, und seine Familie sind eine Gesellschaft, deren Schicksale uns nur langweilen. Nicht besser war es um seinen zweiten Geschichtsroman aus dem 18. Jahrhundert „Fritz Ellrodt" bestellt, der sich bei aller Echtheit des Kolorits in Weitschweifigkeiten und allerlei interesselosen Kuriositäten ohne festgefügte Handlung verlor. Sein Bestes hatte Gutzkow bereits in seinen großen Zeitromanen geleistet, die uns im nächsten Abschnitt beschäftigen werden.

Vierter Abschnitt

Der Zeitroman von 1848—1870

---

1. Wandlungen

Die problematischen Naturen

Auf die Revolution von 1848 folgte bald die Reaktion; sie war von einem Umschwunge in dem Empfinden des Zeitgeistes begleitet, der den tiefen Fall von überschwenglicher Hoffnung zur bitteren Enttäuschung bedeutete. Was man angestaunt und bewundert hatte, die Götter und Götzen des philosophischen und politischen Lebens, sie lagen jetzt zerschlagen in Schutt und Scherben; weder der alte Staat noch der alte Gott waren von den „genialen Anflügen" der vorangehenden Epoche überwunden worden. Die Philosophie Hegels, die einst tonangebend den Markt des geistigen Lebens beherrscht, hatte in der Epoche von 1830—1848 so viele Stadien und Entwickelungsstufen in den Köpfen ihrer Jünger durchlaufen müssen, daß von ihrem originalen Geiste nur noch eine Karikatur übrig geblieben war. Es war nichts mit der absoluten Idee, nichts mit der konstruierenden Methode der Dialektik, die mit ihren Taschenspielerkunststücken die Geister geblendet hatte. Die große Firma Hegel ging in fremden Händen von Bankerott zu Bankerott. Dafür war die Philosophie eines Genies wie Feuerbach (1804—1872) aufgekommen und hatte mit fast schwärmerischer Begeisterung die Wirklichkeit in ihre philosophischen Rechte eingesetzt. Nicht das Jenseits, sondern allein das Diesseits, die Erde, nicht der Himmel sollte die Sphäre des menschlichen Geistes ausfüllen. Diese Anschauung, die er mit feuriger Beredsamkeit in seinen Hauptwerken über das Wesen des Christentums (1841) und das Wesen der Religion (1845) vortrug, war selbst ein Symptom des stärker ge-

wordenen Wirklichkeitssinnes. Sie bestand in der Revolution die Probe noch nicht, aber sie beherrschte doch auch das Zeitalter nach der Revolution. Vorläufig aber war es den politischen Idealen der Generation ergangen wie den philosophischen; mit einem Gemisch von Entsetzen und Erstaunen sah man, daß die Welt der Wirklichkeit für freiheitliche Gestaltungen keinen Raum zu bieten schien. Allerdings vergaß man, daß die begeistertsten Forderungen nach Freiheit und Menschlichkeit noch keinen Staat aufbauen konnten. Von den realen Kräften eines Staates hatte man keine deutliche Vorstellung, und ein bestimmtes Ziel zu erreichen, fehlte es überdies an aufopferungsvoller Tatkraft. Vor der Revolution waren die Genies in Scharen zum Volke herabgestiegen und hatten ihren Beruf verkündet, die Welt zu ordnen und die Menschheit zu bessern. Als aber die Revolution vorüber war, suchte man verwundert nach den Typen, die mit solcher Gabe der Weissagung, mit solcher Kraft der Ausführung begabt erschienen waren. Was blieb, war allein das Gefühl schmerzlicher Enttäuschung, dessen Nachwirkung die kommende Zeit nie ganz überwinden konnte.

Der Roman nimmt die Stimmungen und Verstimmungen der Revolutionszeit in sich auf; zahlreichen Leihbibliothekfabrikanten wurde der 18. März Mittelpunkt ihrer Erzeugnisse. Die Sympathie der Verfasser gehörte in diesen Werken durchaus der Sache des Volkes, der Revolution. Die bekanntesten Namen dieser Zeit wurden zu Romanfiguren benutzt und dem unglücklichen Robert Blum setzte man in novellistischen Darstellungen, wenn auch kein literarisches Denkmal, so doch zahlreiche Erinnerungszeichen. Selbst die phantasielose Natur eines Arnold Ruge ging unter die Romanschriftsteller und schrieb „Revolutionsnovellen“ (1850). Die weitesten Schichten des Volkes verschlangen diese Lektüre mit Begierde, um an ihr sich für die fehlgeschlagenen Hoffnungen zu trösten. Unserer Zeit ist die Erinnerung an das Revolutionsjahr 1848 fast ärgerlich geworden und es ist leicht, die Irrtümer jener Tage zu bekritteln. Aber es ist darum nicht weniger wahr, daß dem deutschen Volke in seiner Mehrheit die Sache, welche in der Revolution scheiterte, heilig war wie der Traum der einheitlichen deutschen Nation selbst.

In den Jahren 1830—1848 hatte im jungdeutschen Zeitromane die Unwirklichkeit der Darstellung und der Charakteristik überwogen. Die Figuren wuchsen hier in das Kari-

kierte und Verzerrte, sie waren Produkte des Verstandes, der Reflexion, die aber von ihren Autoren ungemein ernst genommen wurden. Jetzt nach dem Scheitern der Revolution, in der so viele wunderbare Propheten und Genies vergebens aufgetreten waren, begann man kühler und ruhiger zu denken und sie sich kritisch anzusehen. Vor allem geschah das begreiflicherweise von der Gegenseite, der konservativ-orthodoxen Reaktion, für die auch der vielgewandte Herr von Ungern-Sternberg seine „Neuen preußischen Zeitbilder“ (1852) schrieb. Sie machte sich daran, die „Naturgeschichte“ der revolutionären „Genies“ zu entwerfen, und an wunderlichen Originalen hatte die Zeit keinen Mangel. Man brauchte weder konservativ noch orthodox sein, um den inneren geistigen Zusammenhang zwischen diesen Typen und dem Ausgang der Revolution zu empfinden. Der Berliner Casper Schmidt (1806 bis 1856), seinem Beruf nach Oberlehrer und Journalist, hatte unter dem Namen Max Stirner 1845 sein berühmtes Buch: „Der Einzige und sein Eigentum“ herausgegeben, das Programm des theoretischen Anarchismus, in dem er das persönliche Ich als Inhalt und Maßstab aller Dinge hinstellte, und um ihn herum hatte in dem Berliner Klub der „Freien“ sich eine Gesellschaft von Libertins gebildet, die mit ihren politischen und antireligiösen Spötteleien ein wahres Bacchanal der Freigeisterei zu begehen pflegte.

Aus diesem Kreise holte sich ein junger Schriftsteller Robert Giseke (geb. 1827 zu Magdeburg, gest. nach einer langjährigen journalistischen und schriftstellerischen Laufbahn, während deren er in Dresden, Koburg und Berlin lebte, 1890 zu Leubus) die Anregung zu einem dreibändigen Roman „Moderne Titanen, Kleine Leute aus der großen Zeit“ (1850). Er hat außer verschiedenen Dramen noch einige Romane geschrieben: „Pfarr-Röschen“ (1851) und „Carriere“ (1853), aber die „Modernen Titanen“ sind kulturgeschichtlich sein interessantestes Werk. Giseke stand durchaus nicht auf konservativer Seite, da er sich wegen der Beteiligung an einer Adresse gegen die Regierung den Weg zum Staatsdienst versperrt hatte. Sein Roman war der erste Versuch, objektiv die genialen Streber, die problematischen Naturen, wie sie im damaligen öffentlichen Leben auftauchten, zu charakterisieren.

Der Roman beleuchtet mit grellen Lichtern den Wirrwarr der philosophischen, religiösen und politischen Tendenzen, der den Märztagen des Jahres 1848 vorausging. Ernst, der Held

des Romanes, ist der Sohn eines pietistischen Theologen, — der Verfasser hatte selbst zuerst Theologie studiert — eine ernste Denkernatur, welche die Abstraktion der Hegelschen Philosophie zum Inhalte ihres Lebens macht und welcher doch die ausreichende Willenskraft mangelt, um irgendeine Lebensaufgabe zu erfüllen. Der Lebenslauf dieses Helden ist daher abenteuerlich genug. In der preußischen Hauptstadt lernt er den „Strudel des geistigen Lebens" kennen, hier verkehrt er mit allen „Titanen" der Zeit, welche die Welt reformieren wollen, nicht zuletzt auch mit jenen freigeistigen Damen, die George Sand gelesen haben und deren Heldinnen im Leben kopieren. Einzelne dieser Charakterköpfe sind unverkennbar Porträts. In dem Banne eine Circe und in dem Umgange mit diesen Genies vergißt Ernst Braut und Amt. Zuerst hatte er es sich Mühe und Fleiß kosten lassen, die „Gespenster" des Autoritätsglaubens aus seinem Kopfe zu verscheuchen, nun peinigt ihn die Sehnsucht nach der „freien, heißen Liebe", und er erreicht endlich, daß seine Geliebte mit ihm, dem Theologen, in wilder Ehe lebt. Er tritt schließlich der deutsch-katholischen Gemeinde bei (die deutsch-katholische Bewegung hatte in den vierziger Jahren einen großen Umfang gewonnen); als reiner Ideologe gefällt er hier jedoch weder den Extremen noch den Gemäßigten, da er den einen zu wenig bietet, die anderen durch seine Schroffheit verletzt, und so entschließt er sich, eine neue „freie Gemeinde" zu gründen. Seine „Ehe" ist unglücklich, die Gatten verstehen sich nicht, der unpraktische Idealist lebt nur im Schattenreiche der Ideen und läßt sich von seiner Gattin und deren Freunden hintergehen. Sein kosmopolitischer Enthusiasmus verwickelt ihn zuletzt in eine Verschwörung, bei deren Entdeckung er verhaftet wird. Nachdem es ihm gelungen, aus der Festung zu entfliehen, findet er seine „Frau" als Weltdame wieder und stürzt sich nun in ein wildes, liederliches Genußleben, bis er im Wiener Aufstand als Revolutionär erschossen wird. Die psychologischen Sprünge dieser seltsamen Entwickelung sind von dem Autor nicht überall verständlich gemacht worden, allein der durchgehende Faden ist doch zu erkennen. Der Held ist der echte und rechte Don Quichote der Hegelschen Philosophie. Der „Gott in ihm, den er verehrt", wird als jener bekannte böse Geist aus dem Faust charakterisiert, der das Tier, genannt Mensch, auf dürrer Heide in die Irre führt. Der Held schwankt von einem Standpunkte zum anderen; eine redliche, ehrliche Natur, scheitert er an

seinem eigenen Doktrinarismus, an den „toten, tötenden Gedanken", die ihn nie den wahren Gehalt des Lebens erkennen lassen, bis er ihn durch ein wildes Genußleben mit einem Male, doch auch hier vergebens, zu erfassen sucht. Das humoristisch-satirische Gegenbild zu Ernst ist sein Freund Dr. Horn, Journalist, ein sittlich verlumpter Charakter, der sich aus der Hegelschen Philosophie folgendes Kredo zusammengelesen hat: der Geist ist der Zweck von allem, das Genie ist der Geist und Dr. Horn das Genie, ergo bin ich, Dr. Horn, der Zweck von allem. „Er sah sich an", heißt es in der Anspielung auf das Buch Max Stirners, „als den Einzigen und die Welt als sein Eigentum". Bei solchen Maximen ist es begreiflich, daß dieser Doktor Horn, der ausgesprochene Atheist, doch eine stattliche Säule des christlich-pietistischen Staates wird und seine Feder der Regierung verkauft. Er hat alle Standpunkte rasch überwunden, und sein letzter Standpunkt ist das Nichts — „der Selbstmord ist die einzige Konsequenz des Lebens", schreibt er an seinen Freund, bevor er sich erschießt. Der Charakter ist augenscheinlich nach dem Leben gezeichnet und der zerrissene libertinerhafte Humor, die unbefangene Frechheit der Gesinnung geben diesem Dr. Horn etwas Originelles und zugleich Typisches. Derartige Menschen, will der Verfasser sagen, standen in den Vorderreihen der revolutionären Bewegung. Dennoch legt er offen das Bekenntnis ab, daß „nicht eine verbrecherische Rotte, sondern ein Volk, um die unerträglichen Fesseln abzustreifen, die Revolution gemacht hatte".

In wunderlicherer, aber nicht ganz ungetreuer Weise als Gisekes Roman schilderte „Der Tannhäuser" von A. Widmann, einem preußischen Ministerialbeamten, der sich 1849 ganz der Schriftstellerei widmete (1818—1878), das Titanentum. Es ist ein Buch im Muster und Ton der jungdeutschen Schule, wo Tagebuchblätter, Erzählung, Reflexionen, Träume usw. aufgewandt werden und alle Mannigfaltigkeit der äußeren Form die stete Monotonie des Inhalts nicht zu verdecken vermag. Der poetische Reiz ist gering und der Wert des Buches daher nur kulturgeschichtlich. Die Hauptfigur des Romanes hat ein Modell in der Zeitgeschichte: Friedrich Rohmer (1814—1856), einen genialen Phantasten, der damals durch sein „psychologisches System" und nicht zuletzt durch die erotischen Verhältnisse seines Lebenswandels Aufsehen erregte. Allen Ernstes glaubte er sich zu einer welthistorischen Rolle berufen, ein „Prophet" aus dem Geschlechte derer, die mit philo-

sophischen Formeln die aus den Fugen gegangene Welt einzurenken suchen. In der Hauptsache wird er in dem Romane richtig gezeichnet. Auch dessen Held trägt den prosaischen Namen „Friedrich" und arbeitet an dem großen System einer Psychologie, die er „Findungen zur Reform des politischen und religiösen Lebens" nennt. Um ihn als den „Meister" drängt sich eine ganze Schar von Jünglingen, alle ähnlich geartet, nur nicht so groß in ihren Ideen und nicht wie er mit philosophischen „Findungen" beschäftigt. Sein Einfluß auf die junge Gemeinde wird als außerordentlich geschildert. Der ewige Geldmangel, in dem er und die Seinigen sich befinden, hindert ihn freilich, von heute zu morgen jene große Aufgabe zu erfüllen, zu welcher er berufen ist: die menschliche Seele von ihren Zweifeln zu befreien, das wahre Gesetz der Seele zu finden und die Welt nach diesem lebendigen Prinzip zu ordnen und zu beherrschen. Christus war und ist Meister und Erlöser der Herzen im Himmel, und der Erlöser von den Zweifeln des Verstandes hier schon auf Erden wird Fritz sein. Entgegenkommender als dem Christentum ist seine Philosophie dem Islam, namentlich in bezug auf das Weib; zwei schöne, aber zweifelhafte irdische Houris, Franziska und Fanny, müssen ihm das geistige und sinnliche Element der Liebe verkörpern. Ein Prinz stellt diesem Messias und seiner männlichen und weiblichen Trabantenschar ein Schloß zur Verfügung und an diesem reizenden Aufenthaltsorte, bei dem kostenfreien Schlaraffenleben gründen sie eine „konservativ-liberale" Partei. Sein Verdammungsurteil über diesen Helden und seine Anhänger sprach Widmann in dem Satz aus, daß es Egoisten und nichts als Egoisten seien. „Im letzten Grunde", sagt er, „war es die Ehre der Welt, welche sie suchten, eine goldene Zukunft voll Genuß und gesättigten Ehrgeizes und der gesättigten Lust . . ." Diesem Titanismus stellte Widmann in viel weniger interessanter Weise ein regeneriertes Christentum als überlegene Macht in recht unplastischen Charakteren gegenüber.

Schon Giseke hatte die Hegelsche Philosophie für den modernen „Titanismus" verantwortlich gemacht. Noch mehr geschah das in den orthodoxen Kreisen, wo man dem „Gott in uns" den alten, ewigen Gott gegenüberstellte. Aus ihnen ging der berüchtigte Roman „Eritis sicut Deus" (1854) hervor, der anonym erschien, die Arbeit eines geistreichen Kopfes, und noch dazu eines weiblichen. Die Verfasserin war

die Gattin eines württembergischen Pfarrers, Elisabeth Crantz. „Eritis sicut Deus“ sollte die ästhetische Weltanschauung der Zeit geißeln, den Hegelschen „Gott-in-uns“ als eine Karikatur des persönlichen, ewigen Gottes erweisen und die Macht des christlichen Glaubens verherrlichen. So machte die Verfasserin nicht die Charaktere, sondern die Lehre verantwortlich für alle irdischen Frevel. Wo immer nur ein weibliches Wesen sich wegwirft, ein Verbrechen begangen wird, Mord und Intrige angestiftet werden, überall trägt die Lehre von dem Gottsein des Menschen die Schuld: sie vergiftet das sittliche Bewußtsein und ist Anfang und Ursprung jeder ruchlosen Tat. Zu diesen ruchlosen Taten wird vor allem die Revolution selbst gerechnet: durch sie ist die Gesellschaft untergraben, die Tugend gestürzt, die Sittenlosigkeit entfesselt worden. Auch dieser Roman wählte sich ein Vorbild der Wirklichkeit, Theodor Vischer, den berühmten Ästhetiker der Universität Tübingen, der mit vollem Freimut an der politischen Bewegung sich beteiligt hatte. Seine unglückliche Ehe gab der Crantz den Stoff des Romans und von ihm selbst als dem Helden entwarf sie die Karikatur einer problematischen Natur. Sie zeichnete in ihrem Doktor der Philosophie und ästhetischen Narren, der in der Welt nur ein Scheinbild erblickt, jede Stimmung, jedes Ereignis nur nach ihren ästhetischen Wirkungen beurteilt. Als er durch seine Schuld sein Weib verdorben und dem Untergange verfallen sieht, empfindet er eine gewisse Befriedigung wie an dem schulgerechten Ausgange einer Tragödie, bei welcher ihm die Rolle des trauernden Chores zufiel. Die Heldin ist eine fromme Seele, die durch ihren Gatten erst in ihrer Gläubigkeit irre gemacht, dann durch seine Philosophie sittlich verdorben wird. Auch sie gewinnt ihre innere Versöhnung zuletzt durch reuige Rückkehr in den Schoß der Kirche. In Nebenfiguren wird die falsche Emanzipation des Weibes gegeißelt. Kein Verbrechen fehlt in dem Buche, selbst das widernatürliche Vergehen der Geschlechter wird als eine Folge solcher ästhetischer Weltanschauung hingestellt.

Das Buch war widerwärtig, dennoch legte es wie die vorher erwähnten die Krankheit der Zeit bloß, nämlich die ausschweifende Subjektivität, welche die Dinge unter persönlichsten Gesichtspunkten auffaßte.

* *
*

Die Eigenart der problematischen Natur ist es, in der Wirklichkeit keinen Halt finden zu können, da sie dieselbe nicht mit den in den Dingen liegenden Maßstäben mißt. Nun aber kam ein Großer, der unter den vielen Kleinen wirklich berufen war, die ebenso wahre wie poetische Naturgeschichte des „problematischen Charakters" der Nachwelt zu übergeben: Gottfried Keller mit seinen „grünen Heinrich" (1854, zweite Ausgabe 1879). Das Buch ist nicht wie „Werther" von der Gunst der Mode beglückt worden, aber es kann den Vergleich mit dem Goetheschen Jugendwerke, noch mehr vielleicht mit dem „Wilhelm Meister" aufnehmen. Bekenntnisse des eigenen Lebens und Herzens hat der Dichter mit freien Erfindungen verwoben und in schlichter Wahrheit die Stimmungen enthüllt, an denen er persönlich, aber auch die ganze Generation krankte.

Der Held des Romanes, der „grüne Heinrich", ist eine Künstlernatur, die — wenigstens in der ersten Ausgabe — körperlich und geistig zugrunde geht, da sie weder in sich noch außerhalb ihres Seins einen festen Halt gewinnt. Auch Gottfried Keller, der Schweizer (geb. 19. Juli 1819 zu Zürich, gest. 15. Juli 1890 ebendaselbst), schwankte in seiner Jugend zwischen Malerei und Poesie; zwanzig Jahre alt hatte er in München mit Pinsel und Palette zu arbeiten begonnen und war wie sein Held nach zwei Jahren in die Heimat zurückgekehrt, ohne etwas geworden zu sein. Nun hieß es für ihn, sich neuen Studien und einem neuen Berufe zu widmen; nach Jahren des Studierens und Probierens erhielt er 1861 die Stelle des Stadtschreibers seiner Vaterstadt, in der er leider der deutschen Literatur bis zum Jahre 1876 fremd blieb, ehe er seine dichterische Tätigkeit wieder aufnahm. Im „grünen Heinrich" gab Keller zum Teil ein Stück Autobiographie. Der Roman schildert die Entwickelung des Helden seit seiner Kindheit und den Jugendtagen wird ein besonders weiter Raum gegönnt. Es ist ein in jedem Zuge originelles und doch problematisches Menschenkind, in dessem reich veranlagtem, sensiblem Gemüt die Phantasie eine überquellende Tätigkeit führt und das die liebevolle, zarte Sorgfalt der Mutter, einer Witwe, nicht zu leiten vermag. In vielen, fast anekdotenhaften Zügen wird dieses seelische Leben von der außerordentlichen Kunst des Dichters geradezu in plastischer Objektivität vorgeführt, wie es in seiner Weise mit Gott und der Welt fertig wird. Eine Fülle lebensvoller Gestalten kreuzt den Lebensweg des Helden und bewegt

unaufhörlich seinen Sinn mit tausend Fragen und Anregungen, ohne seine Willenskraft entscheidend zu bestimmen und zu leiten. Als er sich einen Beruf wählen soll, weiß er nicht, ob er Poet oder Maler werden soll, als er sich verliebt, schwankt er zwischen einem unschuldigen, frommen Mädchen und einer gereiften, sinnlichen Frauengestalt hin und her. Nicht eine gewaltige Leidenschaft, sondern seine Phantasie und seine leidige ästhetische Anschauungsweise beherrschen ihn, und vielleicht ist nichts dafür bezeichnender, als seine Stimmung beim Anblicke seiner toten Geliebten im Sarge. Dieser jugendliche Liebhaber kann keine Träne über sie vergießen, er empfindet vielmehr beinahe eine Art glücklichen Stolzes, eine „so poetisch schöne tote" Jugendgeliebte vor sich zu sehen. Sein Fühlen ist nur Phantasiefühlen, der Jüngling nicht anders als der Knabe, der in aller Ehrbarkeit Mutter und Lehrer durch die größten Lügengeschichten hintergeht. Die Welt sorgt dann freilich reichlich für Enttäuschungen und stürzt ihn in München, wo er sich der Malerei widmet, in Händel und Verdrießlichkeiten, aus denen er als gebrochener Mann in die Heimat zurückkehrt, um zu sterben. Ein Glücksstern strahlt selten auf den Weg dieses sonderbaren Peters, der sein eigenes Schicksal wie ein poetisches Erzeugnis betrachtet und nach poetischen Gesetzen beurteilt, und wo ihm wirklich ein solcher Stern leuchtet, schlägt er unrettbar einen schrägen Seitenweg ein. Der Innerlichkeit seines Naturells fehlt nicht der lebhafte Drang, aber jedes Organ, schöpferisch auf die Außenwelt einzuwirken, es fehlt ihr auch das Pflichtgefühl und die Willensstärke, das Nächste und Einfachste zu tun; für sie ist nur Platz in der romantischen Traumwelt oder unter dem grünen Rasen. Darum war es ein gesunder Zug des Dichters, daß er in der ersten Auflage seinen Helden dort unterbrachte und „recht grünes und gesundes Gras" darauf wachsen ließ. In der zweiten, viel späteren Auflage (1879) — denn die Zeit ging teilnahmlos an diesem Meisterwerk vorüber — veränderte Keller manches. So goß er den Roman ganz in die Form der Ich-Erzählung um und ließ seinen Helden getreu nach eigenem Vorbild als Staatsbeamten ein stilles, resigniertes Glück finden. Diese Umarbeitung ist nicht ohne Unstimmigkeiten abgegangen.

Wenn die Sinne dieses grünen Heinrichs mehr auf den poetischen Schein als auf die Wahrhaftigkeit der Wirklichkeit eingerichtet sind und der Dichter uns selbst in seinem Buche phantastische Traumexkurse in das Land der blauen Blume

nicht schenkt, so ist das innere Leben des Helden am meisten bewegt und erregt von religiösen Fragen. Und hier ist der ästhetische Romantiker durchaus ein Kind der modernen Weltanschauung und der katholische Gnadenhimmel seinem Gemüte etwas Fremdes, Unverständliches, Widersinniges. Das Naturell des Helden, von dem Dogmenwesen zurückgestoßen, ohne Förderung von anderer Seite, bildet sich ein eigenes Glaubensbekenntnis; ein echter Sohn des Diesseits, „strahlt ihm Gott von Weltlichkeit" und das Christentum ist ihm verhaßt selbst in den Kultusformen, die sonst die Phantasie in Erregung versetzen. Nur der eine romantische Zug bleibt ihm eigen und er ist vielleicht ein Ausfluß seiner ästhetischen Anschauungsweise, daß er sich nämlich als einen besonderen Schützling des „lieben Gottes" ansieht, bis die Philosophie seines Gönners, des Grafen, ihn auch hiervon befreit. Wir stehen in dem Kellerschen Gedankenkreise auf dem Boden jener Lehre Feuerbachs — der Dichter hatte als Student die Vorlesungen des Philosophen in Heidelberg besucht —, die das transzendentale Jenseits verwarf und den Menschen auf seine eigentliche Heimat des Diesseits verwies. Es war die Zeit, wo auch die Dichtung sich als Keim und Frucht der Wirklichkeit darzustellen begann; nur huschten immer noch durch ihr Dasein die romantischen Schatten und Gespenster der Vergangenheit. Kellers „grüner Heinrich" umfaßte diesen Zusammenstoß verschiedener Weltanschauungen; man kann sagen, daß Vergangenheit und Zukunft sich in dieser merkwürdigen Dichtung begegnen und vermischen.

Auch in der Eigenart des Dichters selbst, die in dieser allgemeinen Darstellung nur angedeutet werden kann, sind diese Gegensätze verschmolzen. Man hat ihn einen Romantiker und einen Realisten zugleich genannt, aber wir haben gesehen, daß Romantik und Realismus sich keineswegs gegenseitig ausschlossen. Mit Kleist wetteiferte Keller in der plastischen Kraft des Stils, der wie der blaue Spiegel eines Bergsees ruhig und klar alles Körperliche und Seelische wiedergibt und nicht zuletzt an prunkvoller und farbiger Schilderung sein Behagen findet. An Achim von Arnim erinnerten seine tiefen Gedanken, seine wunderbaren poetischen Bilder, an E. A. T. Hoffmann die phantastischen Exkurse und der Humor seiner Charakterzeichnung, von Jean Paul übernahm er Art und Aufbau der Komposition und die leise anklingende pädagogische Neigung. Und doch war der Züricher Dichter schon in diesem seinem

ersten Werke ganz Gottfried Keller, sowohl als Sohn seines Volkes, als der er Temperament und Sinnesart, Land und öffentliches Leben seiner Heimat in seinem Romane schilderte, wie als Mensch. Was ihn von den Romantikern schied, war trotz der phantastischen Züge die Weltlichkeit seiner Anschauung, das feste Wurzeln im Diesseits, der lebensfrohe Optimismus, und was den Dichter über den problematischen Charakter seines Helden erhob, war die ruhige und wahre Zeichnung dieses seines überwundenen Ichs, die plastische Kraft, mit der er neben diesem Ich eine Fülle von Figuren schuf, die Reife und Klarheit, mit welcher alle Gedanken hier wie dort entwickelt waren. Alle literarischen Erzeugnisse, die sonst in diesem Kapitel genannt sind, wuchsen nur aus der Oberfläche dieser Zeit hervor und der Pflug der neuen Generation, der das Erdreich umkehrte, ließ sie verschwinden. Dieses Buch aber hatte starke Eichenwurzeln und so ist es stehen geblieben bis auf unsere Tage wie der „Werther" und der „Wilhelm Meister", mit grünendem Gezweige und kräftigen Ästen.

Eine Dichter- und Denkernatur, die ganz unter jungdeutschem Einfluß stand, offenbarte sich auch in den Romanen des früh verstorbenen Spiller von Hauenschild, die unter dem Pseudonym Waldau von ihm veröffentlicht wurden. Spiller von Hauenschild, geb. 24. März 1822 zu Breslau, hatte dort und in Heidelberg die Rechte studiert und noch als Student eine Sammlung lyrisch-revolutionärer Gedichte „Blätter im Winde" veröffentlicht. Nach 1848 lebte er auf seinem väterlichen Gute Tscheidt bei Ratibor, wo ihn am 20. Januar 1855 ein Nervenfieber dem Leben entriß. Untrennbar ist ihm wie überhaupt allen Schriftstellern der Revolutionsepoche der reflektierende Gedanke von dem poetischen. In seinen Romanen „Nach der Natur" (1851) und „Aus der Junkerwelt" (1852) wollte er die Zustände seiner Zeit schildern, aber es war ihm unmöglich, ein Kapitel anders als mit einer Betrachtung zu beginnen, die mit den Meinungen des Tages abrechnete. Waldau war ein reicher Geist, dem die Gedanken mühelos zuströmten. Er protestierte gegen die gewöhnliche Demokratie des Tages und er überhäufte das höhere Lakaientum, ja sogar das Königtum selbst mit seinem Spotte. Der preußische Staat war ihm verhaßt, die preußische Königsresidenz der Zielpunkt seiner bitteren Satire, und doch erkannte er bereitwillig an, daß in Preußen das Heil und die Zukunft Deutschlands schlummere. Die Abhandlungen, welche er in seine Romane

einflocht, erstreckten sich auf alle Gebiete wissenschaftlicher Erkenntnis, auf die Naturforschung, auf die Gesellschaftswissenschaft und die Sittenlehre. In ihm lebte ein heißes, inniges Gefühl für den großen Gedanken der Menschheit: er wollte, ein idealer, aristokratischer Anarchist, den Staat durch eine verbesserte Sittlichkeit aufgehoben wissen. Die Problemsüchtelei der jungdeutschen Schule führte überhaupt zu Anschauungen, in denen sie sich mit denen eines Ibsen und Tolstoi mehrfach berührt. Am schärfsten und treffendsten war Waldau in der satirischen Schilderung der von ihren Vorurteilen befangenen Junkerwelt. Was ihn daneben auszeichnete, war ein schwärmerischer Natursinn, der unverkennbar an Jean Paul erinnerte. Sein Roman „Nach der Natur" wechselt den Schauplatz in jedem Bande und schlägt in jedem Bande einen neuen Ton an. Der erste, „Tyrol" betitelt, besteht nur aus Gesprächen über Kunst, Religion, Politik usw., der zweite dagegen, in Schlesien spielend, entwirft ein durchaus realistisches Bild von dem Junkertume und der dort herrschenden polnischen Mißwirtschaft. Klar und zugleich mit der ironischen Überlegenheit eines aristokratischen Geistes sind gerade diese Bilder getreu „nach der Natur" gezeichnet. Den dritten Band, der Baden zum Schauplatze hat, kann man ganz als jungdeutsch bezeichnen. Unter den Figuren findet sich der bürgerliche Künstler, das Genie, das die Last eines verhaltenen Wehs trägt, und der aristokratische Lebemann, von Plessenberg, der mit dem Leben spielt und rücksichtslos durchsetzt, was er begonnen. Beides sind die bekannten Typen jungdeutscher Überschwenglichkeit und zu ihnen gesellt sich noch das dämonisch-geniale Weib der George Sand. Als Kunstwerk schwach, ist der Roman durch seine Gedankenwelt von großem Interesse. Weniger bedeutend war Waldaus zweites Werk „Aus der Junkerwelt", die verzwickte Geschichte einer adeligen Familie. Der bürgerlich gewordene Zweig derselben rächt sich für erlittenes Unrecht an der aristokratischen Linie. Das Geld, das Kapital, erhebt sich im Kampfe gegen den Geburtsadel und unterjocht ihn. Allein der Dichter führte seine Gedanken nicht in einer festen Konsequenz durch; eine etwas weichherzige Versöhnung, welche eine Heirat zwischen beiden Gegensätzen vermittelt, bildet den Abschluß des Romans, in dem ein auaufhörlicher Strom von Betrachtungen und Reflexionen alle Dämme der Handlung durchbricht.

2. Karl Gutzkow

Die eigentümliche Mischung von Resignation, Zweifel und Hoffnung, welche die Gemüter zu Beginn dieser Epoche beherrschte, offenbarten auch die beiden großen Romanwerke, die Karl Gutzkow in dem Jahrzehnt 1850—1860 veröffentlichte. Nach seinen ersten Romanen hatte er sich der Bühne und dem Drama gewidmet, nun wandte er sich plötzlich, auch von den Erfolgen dieser Tätigkeit unbefriedigt, mit der Geschmeidigkeit seines Naturells zu dem Gebiete zurück, wo die ersten Schößlinge seines literarischen Ruhmes einst aufgegangen waren. Er hatte 1847 in Dresden die Stellung eines Dramaturgen am Hoftheater angenommen, diese aber 1850 aufgegeben, um sich ausschließlich seiner schriftstellerischen Tätigkeit wieder zu widmen. Künstlerische Pläne verschlangen sich bei ihm mit politischen und sozialen Ideen und dazu gesellte sich, so fern er der praktischen Politik geblieben, doch der heiße Drang seines Ehrgeizes, überall die Führerschaft zu gewinnen, dem Jahrhundert immer wieder das Losungswort zu geben. Indem er sich einen „Missionär der Freiheit und des Glaubens" nannte, schrieb er jene beiden Romane, „Die Ritter vom Geist" und „Der Zauberer von Rom", die zu den merkwürdigsten Schöpfungen unserer Literatur gehören.

Dem charakteristischen Zuge der jungdeutschen Schule, die mit jedem Buche gleichsam die Weltschöpfung von neuem begann, blieb Gutzkow auch diesmal getreu. Er wollte den Roman, wie er sich bisher gestaltet hatte, von außen und von innen reformieren, er wollte ihm eine neue Technik geben und zugleich eine höhere Aufgabe. Nachdem man lange den „alten Roman des Nacheinander" gekannt hatte, entdeckte er den neuen des „Nebeneinander" und mit der Begeisterung des Columbus, der in der neuen Welt glücklich gelandet ist, sprach er davon, daß die Menschheit wieder aus der Poesie den Glauben an die göttliche Weltordnung zurückgewinnen könnte. Der Roman sollte Einigungs- und Sammelpunkt werden für alle Bestrebungen, welche das Herz der Menschheit erfüllen, hier sollte sich der Geist der Zukunft ansiedeln und das Geschlecht der Gegenwart warnen und ermutigen. Idealer und erhebender ist wohl kaum der Inhalt des Romanes aufgefaßt worden und wie dieser Inhalt so sollte der neue Roman auch an Umfang alles Vorangegangene

hinter sich zurücklassen, indem er alle Kreise des Lebens, die ganze Vielseitigkeit der Wirklichkeit in sich schloß. Als eine Reihe konzentrischer Ringe soll sich das neue Romanbild vor uns ausbreiten; hoch über seinem Mittelpunkte steht das Auge des Dichters, es überblickt und überwacht alles, es sieht, wie die einzelnen Kreise aufeinander einwirken, wie die Ströme des geistigen Lebens sie durchdringen, in ihnen sich kreuzen und entgegenwirken, eine irdische Komödie im großen Sinne Dantes.

Zweifellos hatte Gutzkow damit das Wesen des großen Zeitromanes richtig erkannt. Aber der etwas spielende Begriff des „Nebeneinander“, den er von Sues Sensationsromanen nur abstrahierte, hat sich für den Dichter verhängnisvoll erwiesen: so groß die Intention, so mißlungen ist die künstlerische Ausführung seiner beiden großen Romane. Gutzkow hat in der Tat es nicht vermocht, das „Nebeneinander“ von dem „Durcheinander“ zu scheiden; er hat dem Nebeneinander eine Auslegung gegeben, welche die epische Form des Romanes zuletzt zersprengt. Die Erzählung bewegt sich in beiden Romanen überaus schwerfällig, überall sind Wiederholungen notwendig, wichtige Ereignisse erscheinen nur in der „wiederstrahlten Beleuchtung der Nacherzählung“ durch dritte Personen, dann muß der Autor nachhelfen und ausführliche Exkurse einschalten. Gutzkow empfand das Mißverhältnis selbst und bemühte sich, den Apparat soviel wie möglich unter der Romantik seiner Charaktere, unter den üppigen Ranken seiner Ideen zu verbergen; er selbst hat später diesen ganzen Mechanismus für die Nebensache erklärt.

Nimmt man die Handlung der „Ritter vom Geist“, dessen neun Bände in zwei Jahren 1850—1851 von ihm völlig fertiggestellt wurden, nach ihren äußerlichen Daten, so ergeben sich die krassen Effekte eines Sueschen Sensationsromanes. Ein ganzes Knäuel von Familiengeschichten wird durcheinander gewirrt. Eine Fürstin hat ihrem Gatten einen Bastard als Sohn untergeschoben; eine andere Aristokratin läßt sich mit einem angeblichen Baron ein, der in Wahrheit ein Falschmünzer ist und als solcher auf höchst romantische Weise aus dem Gefängnisse entflieht. Der Sohn der Fürstin kehrt aus Paris als Arbeiter nach dem Tode seiner Mutter heim, will aus dem Schlosse ein Bild stehlen, welches wichtige Familienpapiere enthält, wird dabei ertappt und in den Turm geworfen. Später wird dieser prinzliche Romantiker konser-

vativ und der erste Minister des Staates. Der andere Bastard verliebt sich in die schöne Tochter seines Pflegevaters, und man jagt den Findling, der zudem ein Nachtwandler ist, aus dem Hause. Die Väter dieser beiden unehelichen Söhne kehren nach langen Jahren aus Amerika in die Heimat zurück, um ihre Kinder zu suchen. Auch hierbei geht es nicht ohne romantische Verwechselungen ab, ehe die berühmten Erkennungsszenen auf ebenso romantische Weise erfolgen.

Ein anderer Stoff, der durch den Roman läuft, und den leitenden Faden der Handlung abgibt, ist folgender: Zwei Brüder führen einen Prozeß um eine Erbschaft des alten Templerordens, in einem alten Schrein findet sich die Urkunde, welche ihre Ansprüche bestätigt, allein man stiehlt ihnen durch listigen Betrug diesen Schrein. Die Jagd nach seinem Verbleib, wo und wie er verschwunden sein mag, ist überaus abenteuerlich. Als er schließlich seinem Herrn wieder zugestellt und der Prozeß gewonnen ist, sitzt einer der Erben dieser Million im Kerker. Seine Freunde entführen ihn aus demselben. Auf der Flucht trägt der nachtwandelnde Bastard den Schrein, in einem Wirtshause aber kommt Feuer aus, in welchem Träger und Schrein verbrennen usw. Dieses Chaos von sensationellen Ereignissen, hätte Eugen Sues Feder zu einem Roman veranlaßt, der die Phantasie des Lesers durch unaufhörliche Effekte peitschte, bei Gutzkow gehört Geduld und Aufmerksamkeit dazu, den hin- und herschießenden Fäden zu folgen, und nicht selten ermüdet beides. Die Handlung macht ebensowenig den Reiz wie den Vorzug der „Ritter vom Geist" aus, und untersucht man die psychologische Begründung einzelner Vorgänge, so treten die gezwungenen Übergänge doppelt unangenehm hervor, denn die Helden tun bisweilen das Gegenteil von dem, was man nach den Regeln der Logik von ihnen erwarten konnte.

Aber nichts wäre unangemessener, als unter diesem Gesichtspunkte ein Werk wie die „Ritter vom Geist" würdigen zu wollen. Die Bedeutung dieses Romanes entdeckt man erst durch eine andere Betrachtungsart, welche den äußeren Apparat vollkommen zurücktreten läßt. Der Dichter zeigt in der Tat ein Weltbild von außerordentlichem Umfang, wie es so eigenartig bisher von keinem Vorgänger, auch nicht in Goethes „Wilhelm Meister" und Immermanns „Epigonen" entrollt worden war. Es ist die vormärzliche Zeit: wir sehen, wie die Reaktion in Staat und Kirche eingezogen ist. Die Romantik

erlebt eine zweite christlich-soziale Nachblüte. In den Hofkreisen liebt man, seitdem der junge König die Regierung ergriffen, das Dämmerige und Romantische und schließt die Augen vor der heraufgrollenden sozialen Gefahr. Welcher Staat gemeint ist, darüber besteht für den Leser kein Zweifel, wenn auch Gutzkow selbst bei seiner Schilderung Berliner Zustände die Stadt nicht nennt. Die alte Generation macht entweder die Mode mit, indem ihre bequeme Philosophie ihr den ungestörten Lebensgenuß zur Pflicht macht, wie Justizrat Schlurck — oder sie verbringt voll rechtlicher Ehrlichkeit ihre Tage unter den Wunderlichkeiten einer einsiedlerischen Beschaulichkeit, wie Dagobert von Hardenberg. Die Frauen dieser besseren gesellschaftlichen Kreise arbeiten ihrerseits an der „Restauration" im Neubund (ein Hinweis auf den „Treubund" in Preußen), der die loyalen Seelen für das erschütterte Königtum wieder einfangen will, oder sie frondieren wie Pauline von Hardenberg, da sie vergebens intrigieren, am Hofe in den „kleinen Zirkeln" eine Rolle zu spielen. Dagobert und Pauline von Hardenberg sowie Schlurck sind Typen von überaus geistvoller Charakteristik. Sie vertreten zwei literarische Epochen: der alte Dagobert das Zeitalter Kants und Mozarts, Schlurck den zynischen Atheismus und die witzige Ironie Heines, Pauline die unverstandene geniale Frau der Jungdeutschen. In diesen beiden letzteren Figuren erkennt man den Fortschritt der Gutzkowschen Lebensanschauung; sie hatte sich ihrer Jugend gegenüber zu einer erstaunlichen Objektivität erhoben. Da ist ferner Melanie Schlurck, die echte Tochter ihres Vaters, des Justizrates, dessen Witz bei ihr Geist und Koketterie geworden, sie schillert zwischen Wahrhaftigkeit und Falschheit und ist doch eines wahren Gefühles fähig, wenn sie auch ihren Ehrgeiz zum Berater nimmt und auf nicht ganz zweifellose Weise Fürstin wird. Das christlich-religiöse Element im Sinne der Kirche vertritt der pietistische Probst, das Schöngeistige dieser zeitgemäßen Romantik der Pfarrer Guido Stromer, der mit seiner ästhetischen Weltanschauung allen politischen Fragen beizukommen und in allen Sätteln gerecht zu werden versteht, ein moralischer Lump, doch nicht ohne Sinnlichkeit und Leidenschaft. Jede dieser Figuren ist so von dem Geiste ihrer Zeit gefärbt, so auf diesem Boden erwachsen, daß sie als gelungenes Porträt der Wirklichkeit erscheint.

In der Tat arbeitete Gutzkow, der schon in seinem früheren

Buch, den „Öffentlichen Charakteren“, seine feinfühlige Porträtierungskunst gezeigt hatte, hier nach Modellen der Zeitgeschichte. Er bot damit der Neugier seiner zeitgenössischen Lesewelt erbauliche Anregung, auf die Originale zu raten; manche der zeitgeschichtlichen Anspielungen liegen bereits völlig im Dämmer der Vergessenheit. Der König ist selbstverständlich Friedrich Wilhelm IV.; in dem General Volant von der Hahnenfeder steckt der katholische Politiker und spätere Minister von Radowitz; für Rochus von Westen ist der Diplomat von Prokosch-Osten, für Probst Gelbsattel der Theologe Hengstenberg, für Guido Stromer der schon von Widmann im „Neuen Tannhäuser“ gezeichnete Fr. Rohmer, für Pauline von Harder die Gräfin Hahn-Hahn das Vorbild usw. In Helene d'Agimont zeichnete Gutzkow seine Geliebte Frau Therese von Bacharacht. Auch die Namen der Örtlichkeiten hatte er umgemodelt. Das Schloß Sansregret in Sanssouci, in das Ballokal Fortuna das alte Krollsche Etablissement in Berlin.

Aus der Zahl der „Ritter vom Geist“ ragen zwei frei erfundene Charaktere besonders hervor, Fürst Egon und Dankmar Wildungen, zwei Idealfiguren des Dichters, in denen seine eigene Subjektivität am stärksten hervorbricht. Fürst Egon hat in Paris als Arbeiter gelebt und die soziale Frage studiert, er will sie, wie es scheint, auf ziemlich originelle Weise lösen. Er tritt für den „Schutz der Arbeit“ ein; der Staat muß sich nach seiner Meinung des Arbeiters und seiner Angehörigen annehmen. Der junge Fürst macht indessen keinen Versuch, als er später in das Ministerium berufen wird, seine Ideen zu verwirklichen. Er läßt sich vielmehr von der ultrakonservativen Partei ins Schlepptau nehmen und regiert in deren Sinne. Die Kammer behandelt er mit Phrasen, seine früheren Freunde mit Kälte und Verfolgungen, und, nachdem er seine Rolle ausgespielt hat, muß er, ein enttäuschter, müder Geist, sich in das Privatleben zurückziehen. Einen anderen Weg, der Zeit zu helfen, schlägt Gutzkows zweiter Hauptheld, Dankmar Wildungen, ein. Wie Egon Sozialist, ist er Demokrat, sein Glaubenssatz lautet dahin, daß der Adel seines Vorrechts sich begeben, die Staatsgewalt in die Souveränität des Volkes gelegt werden müsse. Da an die Verwirklichung dieser Idee nicht zu denken ist, so kommt er durch die eigentümliche Erbschaft des Templerordens, um die er prozessieren muß, auf den Plan eines Geheimbundes gleich dem der Jesuiten und

Freimaurer, der auf eine neue Ordnung der Dinge vorbereiten soll: der „Ritter vom Geist". Dieser Bund soll den politischen Kampf der Zeit nicht aufheben, aber abkürzen, er trägt im Schilde das Losungswort: Vernichtung des Alten, Überlebten. So will er den neuen Tempel gründen, dessen Fundament die freie Presse und dessen Kuppel das Recht der Arbeit ist. Dieser ziemlich vage und unbestimmte Bund der „Ritter des Geistes" hatte bereits sein Vorbild in den mancherlei politischen Geheimbünden der dreißiger Jahre, nach denen die Regierungen spürten; rechnete doch selbst die Burschenschaft in ihren Augen dazu. Schon 1817 hatte Arndt die Forderung gestellt: ein Bund von Gleichgesinnten müsse sich bilden zur Herbeiführung der Wiedergeburt des Reiches im Zeichen der Freiheit. Etwas Ähnliches schwebte Gutzkow vor; leider verpufft am Ende des Romanes mit dem Bund auch seine Idee. Egon, der konservative Minister, erklärt am Schluß seinen alten Freunden, daß der reaktionäre Staat schon zusammenbrechen würde, wenn die Ritter vom Geist die öffentlichen Angelegenheiten denen allein überließen, welche bisher den „Geist" für ihre Tendenzen mißbraucht hätten.

Ein dritter Kreis von Gestalten schildert die unteren Stände; sie zeigen Gutzkows Kenntnis der Berliner kleinbürgerlichen Verhältnisse, von der sein späteres, interessantes Buch „Aus der Knabenzeit" noch deutlicher Zeugnis ablegt. Alle Eigenschaften, die Gutzkow dem Volke zuschreibt, weist ein Typus auf, welcher zu den gelungensten des Romanes zählt. In dem Nachtwandler Hackert ist „das schwankende, unreife, halbfertige, oft großartige, dann wieder kleinliche, bald poetische, bald prosaische, nachtwandelnde, ahnungsvolle und am Tage geistig verschlafene Volk" gleichsam verkörpert, und diese Charakteristik übertrifft bei weitem die etwas rührselige Zeichnung der nach Sueschem Vorbild in den Romanen eingefügten Proletarierkreise.

Die „Ritter vom Geist" blieben auf die Gebildeten ihrer Zeit nicht ohne tiefere Wirkung. Gegenüber der scharfen Kritik eines Julian Schmidt erhielt Gutzkow auch warme Anerkennung aus den literarischen Kreisen, sogar von Persönlichkeiten wie Fr. Th. Vischer und Gottfried Keller. So wenig positiv die Ideen des Romanes waren, so klang doch aus ihm heraus nicht bloß die Schamade des Rückzuges für die freiheitliebenden Geister, sondern auch die vertröstende Fanfare

einer neuen Zeit, die kommen müsse. In seinem ganzen Leben blieb Gutzkow — und mit Recht — stolz auf dies Werk, und wenn ihm die Anekdote zuschreibt, daß er am Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar mit dem Ausspruch vorübergegangen sei: „Neunbändige Romane haben sie doch nicht geschrieben!" so kann dieser Charakterzug der Überhebung ihm nicht das Verdienst nehmen, dem deutschen Zeitromane neue Wege gewiesen zu haben. „Die Ritter vom Geist" erlebten fünf Auflagen, die letzte 1870 in einer auf vier Bände gekürzten Ausgabe, die neuerdings ihr verdienstvoller Herausgeber R. Gensel dem deutschen Lesepublikum in Bongs Goldener Klassiker-Bibliothek wieder zugänglich gemacht hat.

Gutzkow wandte sich nach dem Erfolg seines ersten großen Romanes mit Eifer der belletristischen Tätigkeit zu. Nach dem Muster von Dickens „Household words" (Hausworte), die der englische Dichter 1850 für das Volk ins Leben gerufen hatte, gründete er eine Zeitschrift „Unterhaltungen am häuslichen Herd", die sich bald einer gewissen Beliebtheit erfreute, da sie es auf die für die damalige Zeit ansehnliche Anzahl von 5000 Abonnenten brachte. Für diese schrieb er selbst verschiedene Novellen, die in der genrebildartigen Zeichnung des städtischen Lebens und auch in der Technik der eingeschachtelten Erzählung an den englischen Dichter der „Stadtgeschichte" erinnern, aber in ihrer Eigenart doch wieder ganz Gutzkow sind. Er stellte nicht nur die verschiedenartigen Gesellschaftskreise einander gegenüber, sondern griff zugleich mit kecker Satire in die Wirrnisse des politischen und sozialen Lebens, denen er eine Reihe von mehr oder minder typischen Gestalten entnahm, so in der Erzählung „Ein Weib aus dem Volk" (in R. Gensels Neuausgabe von Gutzkows Werken abgedruckt unter dem Titel „Der Emporblick") und vor allem in der Novelle „Die Nihilisten". Die Nihilisten sind nicht im modernen Sinne zu verstehen; das damals aufkommende Wort bezeichnet vielmehr die Hypergeistreichen (im Sinne des Dr. Horn in Gisekes „Titanen"), die den Philister durch ihren Witz blenden, sich auf das Genie hinausspielen und in Wahrheit recht realistisch angelegte Naturen sind, die den Augenblick ergreifen, wo sie sich einen Platz an der Sonne sichern können. Dieser Typus war ja als echt jungdeutsch Gutzkow nur zu wohlbekannt; die eigenartigste Variante desselben bot er in dem Heinrich Klingsohr seines „Zauberers von Rom". Eine sehr ansprechende psychologische Novelle sind die „Kurstauben", dem

jüdischen Milieu entnommen, das Gutzkow sehr gut beobachtet hat.

Allein es drängte ihn doch bald wieder zu einem großen Roman. Neben sozialen und politischen Fragen hatte er in den „Rittern vom Geist“ auch die kirchlichen gestreift und in der Charakteristik des Jesuiten Raffland auf die Konflikte zwischen Staat und Kirche hingewiesen, welche durch die Anmaßung des Papsttumes von neuem heraufbeschworen worden waren. Gerade in religiösen Fragen stand Gutzkow am meisten auf dem Boden der Erfahrung, und zwar der eigenen, inneren Erfahrung. Das katholisch-kirchliche Leben und die Gefahren des Ultramontanismus wurden das zweite große Thema Gutzkows. Als der erste Band des „Zauberers von Rom“ (1858—1861, 9 Bde., vierte Auflage 1872) erschien, war in Italien die Restauration des Papsttumes erfolgt, die katholische Kirche hatte in dem Abschlusse des Konkordats mit Österreich einen neuen großen Triumph errungen (1855); Frankreichs Politik, so zweideutig sie war, schien die weltlichen Interessen des heiligen Vaters Pius IX. durch seine Bayonette stützen und sichern zu wollen. Der „große Zauberer“ suchte wieder die Welt zu bändigen. Liest man die Vorrede dieses Romanes, so findet man wieder glänzende Gesichtspunkte, worin Gutzkow in der Tat groß war und die daher auch vor allem die Angriffe der Gegenseite auf ihn lenkten. Er sieht, wie der alte Gibellinen- und Welfenstreit fortwährend zu einer neuen Entscheidung drängt, nicht im Kampfe der Theologie, sondern der Völker: früher oder später wird die Stunde da sein, in der es offenbar wird, ob „die Welt den Slaven, Kelto-Romanen oder Germanen gehört“. Mit seiner Dichtung tritt er in den Kampf der Zeit: er will ermahnen, warnen, ermuntern, die Gefahren einer trügerischen Lockung, den „lieblichen Ton der Pfeife des Vogelstellers“ auch in dem Busche nachweisen, „wo nicht Orangen, sondern Tannenzapfen reifen“. Der Verrat im eigenen deutschen Heerlager soll aufgedeckt, der tausendjährige germanische Siegesstolz entflammt werden, und zuletzt will die Dichtung „einem großen sehnsüchtigen, auch von ihr heilig gehaltenen Hang und Drang der christlichen Völker würdigere Ziele zeigen, als sie sich bisher in der fernen Fata Morgana spiegelten“. Auch diesmal ist der Dichter allerdings großartiger in seinen Tendenzen als in seiner Ausführung geblieben.

Gutzkow ist im „Zauberer von Rom“ noch weniger Er-

zähler als in den „Rittern vom Geist", das erste Buch, Lucindens Jugendgeschichte allerdings ausgenommen, das geradezu meisterhaft ist. Auch dieser zweite Roman schöpft seine Verwickelungen aus Familiengeschichten, deren verfängliche Einzelheiten drohend aus der Vergangenheit ihre dunklen Schatten in das Leben der Hauptpersonen werfen. Die Grundsätze der Komposition sind die alten des „Nebeneinander", welche anstatt die Spannung zu erhöhen, sie zerreißen, oft das Nebensächliche ausführlich, das Wichtige oberflächlich behandeln, durch Wiederholungen ermüden und doch trotz aller Rückblicke, Andeutungen und Hinweise das Romanbild mehr verwirren als klären. Dabei setzt der Romanapparat hier ein noch stärkeres Personal in Bewegung als in den Rittern. Aus den dunklen Punkten in der Vergangenheit zweier Familien erwachsen die Hauptkonflikte. Der Kronsyndikus von Wittekind, ein wüster, lebenstoller Junker der roten Erde, hat sich mit einer Sängerin vermählt. Allerdings war die Trauung nur Komödie; als sie ihm einen Sohn geboren, verstößt er sie, worauf sie nach einer abenteuerlichen Laufbahn Herzogin von Amarilles wird. Das Zusammentreffen von Mutter und Sohn, der unter einem ganz anderen Namen als dem des Kronsyndikus aufwächst, bildet eine effektvolle Zuspitzung der eigentlichen Handlung. Der Kronsydikus sucht später die Frau des Deichgrafen Klingsohr zu verführen und erschlägt ihren Gatten. Wie um diese Tat zu sühnen, nimmt er sich des jungen Klingsohr an, den er — wiederum infolge einer sehr romantischen Verführungsgeschichte — zuerst als seinen wirklichen Sohn betrachtet. Dies alles ist zum Teil noch Vorgeschichte. Der junge Klingsohr erschießt dann den Sohn des Kronsyndikus im Duell, macht einen Haufen phantastischer Streiche, wird zuletzt Mönch und stirbt in Rom an der Hektik, der Zigarre und dem Orvieto. Nicht minder romantisch ist der zweite Stoff. Friedrich von Asselyn entdeckt zwischen seiner Frau und seinem Freunde ein Liebesverhältnis; großmütig will er ihrem Glücke nicht im Wege stehen. Aber die katholische Kirche kennt keine Lösung einer rechtlich eingesegneten Ehe, Friedrich von Asselyn greift daher zu einem seltsamen Mittel. Plötzlich kommt die Nachricht, daß er bei einer Alpenfahrt verunglückt sei, man findet im Gebirge seine Kleidung und seine Papiere, ein Leichnam wird als der seine begraben. Die Witwe heiratet den Freund, Friedrichs einziger Sohn Bonaventura wird darauf Mönch. Der Vater hat sich in

Italien in eine stille, einsame Gegend zurückgezogen, wo er mit den Waldenser Lehren bekannt wird, und ergriffen von denselben, wirkt er als Prediger einer Waldenser Gemeinde im Silaswalde. Das Gericht der römischen Kirche wirft den Ketzer in den Kerker. Bonaventura, sein Sohn, ist inzwischen zu hohen kirchlichen Ehren, zum Range eines Kardinals emporgestiegen; als solcher tritt er dem Vater, von dessen Schicksal auch ihm bereits Kunde geworden, entgegen, und sie beide feiern ein erschütterndes Wiedersehen. So die Hauptmomente der Erfindung, in denen die Hauptmomente der Handlung und des Romanes zu suchen. ein Mißgriff wäre. Wer durch eine derartige Analyse dem Romane gerecht werden will, sammelt ein Bündel romanhafter Unwahrscheinlichkeiten. Man muß eben durch die Beete wandeln, in denen der Dichter gesäet hat, und es ist auch eine reiche dichterische Saat, die dort aufgegangen ist. Vor allem hat Gutzkow in diesem Roman von neuem den Beweis einer glänzenden Charakterisierungskunst gegeben. In den ersten Bänden scheint es, als folgte er dem Beispiele Thackerays in „Vanity Fair", wo um einen einzigen weiblichen Charakter eine bewegte Handlung mit mancherlei Figuren sich schlingt. Diese Heldin trägt den Namen Lucinde, einen echt jungdeutschen Namen, und echt jungdeutsch ist auch der Charakter dieser weiblichen Natur, welcher der Emporgang vom Dienstmädchen bis zur römischen Gräfin gelingt. Kühl von Blut wie der Salamander, ist sie gewandt und flink wie die Eidechse; alle Männerherzen neigen sich ihr, und sie weiß sich allen, die sich ihr neigen, zu entwinden. Der Reihe nach werden uns diese Liebhaber vorgestellt: der verrückte Kammerherr, der Sohn des Kronsyndikus, dann der junge Klingsohr, dessen phantastische, zerrissene Seele den Konvertitencharakter in eigentümlicher Weise ausprägt, ferner der Prokurator Nück usw. Jungfräulich aus Kälte, nicht aus Tugend, möchte sie sich einem hingeben, der sie jedoch zurückweist: Bonaventura von Asselyn, für den sie am Tage seiner geistlichen Einkleidung in Leidenschaft entbrannt ist. In die verworrensten Verhältnisse dringt sie ein, ihre Schönheit und ihr Verstand beherrschen die Menschen; sie ist bisweilen gemein, doch nie geradezu schlecht. Allein sie hat keine moralischen Überzeugungen; sie wird Katholikin, ja eins der gefährlichsten Werkzeuge der katholischen Propaganda, nicht aus Frömmigkeit oder gar Fanatismus, sondern allein um eine Rolle zu spielen. Und diese

Rolle spielt sie mit einer fabelhaften Sicherheit, mit einer Schlauheit des Geistes und einer herben Anmut, die alles bezaubert und hinreißt. Ganz Verstandesnatur, umzittert sie doch ein gewisses dämonisches Zwielicht, das auch tiefere Empfindungen durchleuchtet, denn sie verfolgt selbst keine bestimmten Zwecke; im Gegenteil, es scheint ihr zu genügen, nur Verwirrung in allen Kreisen anzustiften, durch die sie sich bewegt. Die Lucinde ist vielleicht der ausgezeichnetste Frauencharakter, den Gutzkow geschaffen.

Mit Lucinde verglichen, ist Bonaventura von Asselyn eine ungemein ergreifende Figur. In ihm hat der Dichter den schwersten Anschlag gegen die katholische Kirche gerichtet. Der junge Geistliche wird in alle jene Seelenkämpfe hineingeworfen, welche der Widerspruch der katholischen Lehre mit der natürlichen Welt in jeder sensiblen Natur erzeugt. Er muß schließlich noch erfahren und zugleich es verbergen, daß er im Sinne der Kirchenlehre nicht getauft ist, daß alle priesterlichen Handlungen, die er vollzogen, nach ihrer Anschauung null und nichtig sind, und mit diesem unseligen Bewußtsein steigt er zu immer höheren Kirchenwürden empor, ohne daß er wankt und weicht: eine innere, drückende Tragik, die mehr ergreift und männlicher ist als das Herausfordern der Kirchenzucht. Ja, der Dichter läßt ihn an dem einer Vision ähnlichen Schlusse des Werkes sogar aus der Papstwahl als das Oberhaupt der umgestalteten Kirche hervorgehen, deren Reform er als Papst Liberius II. verkündet. Von allen Gutzkowschen Helden ist Bonaventura vielleicht am sympathischsten; der Zwiespalt seines Innern wird von einer gefaßten, männlichen Seele getragen.

Die Typen der Zeit auf dem kirchlichen und religiösen Gebiete hat Gutzkow auch hier mit ungewöhnlicher und oft satirischer Feinheit festgehalten. Er hatte für diesen Roman Reisen nach Westfalen, Rheinland, nach Österreich und Italien gemacht, und schilderte besonders lebendig westfälische und rheinische Eigenart. Mit ungewöhnlichem Spürsinn fühlte er sich in die Welt des Katholizismus ein und zeichnete aus ihr sympathische und unsympathische Charaktere, so daß es beim Erscheinen des Romanes nicht an Stimmen fehlte, die seinen Verfasser für einen heimlichen Katholiken oder konvertierten Protestanten hielten. Auch hier hielt er sich an Modelle der Wirklichkeit; so soll das Urbild des Bonaventura ein Geistlicher in Dresden gewesen sein, das der Lucinde, die nebenbei eine

Ausgestaltung seiner früheren „Seraphine“, eine Konvertitin, Fräulein Luise von Bornstedt, die Gutzkow selbst einen der wunderlichsten Frauencharaktere genannt hat. Dabei entrollte er um diese Charakterbilder ein großartiges, zeitgeschichtliches Bild des Katholizismus und zugleich des Ultramontanismus. Während „die Ritter vom Geist“ uns bereits zum Teil veraltet erscheinen, besitzt „Der Zauberer von Rom“ noch heute (H. Houben hat ihn wieder in einer gekürzten Neuausgabe veröffentlicht) eine aktuelle Kraft.

Für den Zeitroman ist Gutzkows Beispiel geradezu maßgebend gewesen. Er wies die Pfade, auf denen die Prosadichtung die Ideen ihrer Zeitgeschichte zu verkörpern sich jetzt bestreben sollte. Aber es war doch mehr der geistreiche Journalist, der feinspürende Kritiker und Beobachter, der in Gutzkow hoch auf der Zinne der Zeit stand, als der ursprüngliche Poet, und es gab andere, welche neben ihm die „Ideen der Zeit“ ganz wo anders als in der Politik entdeckten.

3. Gustav Freytag und Wilhelm Raabe

In dem Jahrzehnt der beiden Gutzkowschen Romane erschien, zwischen ihnen liegend, Freytags „Soll und Haben“ (1855), ein Buch, das die Welt mit ganz anderen Augen ansah. Es ist seitdem fast in jedem bürgerlichen Hause ein traulicher Freund geworden und bleibt eins von den Büchern, auf denen Eigenart und Stolz der deutschen Romanliteratur beruhen.

Gustav Freytag (geb. 14. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien, gest. 30. April 1895 zu Wiesbaden) hatte nach mehrjähriger Tätigkeit als Privatdozent für altdeutsche Philologie an der Breslauer Universität sich 1847 ganz der literarischen und poetischen Tätigkeit gewidmet. Mit Julian Schmidt redigierte er von 1848—1861 und dann wiederum von 1867—1870 die in Leipzig erscheinenden „Grenzboten“, die zum geistigen Sammelplatze aller nationalen und liberalen Elemente ihrer Zeit wurden. Im Sommer lebte Freytag auf seiner Besitzung Siebleben bei Gotha, wo auch „Soll und Haben“ gedichtet wurde. Herzog Ernst von Koburg hatte ihn zu seinem Vorleser und zum Hofrat ernannt, um ihn, den

politisch Verdächtigen, der Hand der preußischen Behörden zu entziehen. Das Buch wollte nach dem Programm, das Freytags Freund und Mitarbeiter an den „Grenzboten", Julian Schmidt, aufgestellt hatte und mit dem er den jungdeutschen Ideenschwärmereien entgegentrat, das deutsche Volk schildern, „wo es noch in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit". Er wollte in einer kleinmütig gewordenen Zeit die Seelen wieder aufrichten und mit Hoffnung für die Zukunft erfüllen; insofern kann man es einen Tendenzroman nennen und es zeigte sogar eine Tendenz nicht unähnlich derjenigen der „Ritter vom Geist". Aber es trat zugleich in einen starken, bewußten Gegensatz zu diesen geistigen Rittern: es predigte keine Ideen und setzte seine Hoffnungen nicht auf Ideen, es wollte keinen neuen Staat und keine neue Gesellschaft befürworten. Aus dem großen Weltgebilde des Gutzkowschen Romanes nahm es einen Ausschnitt, der bei diesem vollkommen im Dunkel geblieben war, und vertiefte sich mit liebevollem Blicke in das Kleinleben, das sich ihm darbot, ein beschränktes Dasein mit engem geistigen Gesichtskreise, aber erfüllt von dem ganzen Zauber des deutschen Gemüts und zuletzt auch bewegt von starken sozialen Gegensätzen.

Dreierlei soziale Kreise schilderte der Dichter: den redlichen Gewinn und Segen bürgerlicher Tätigkeit, die Leidenschaft unredlichen Erwerbes und niederer Habsucht und den wirtschaftlichen Niedergang adligen Hochmutes und adliger Schwäche. Auf der einen Seite die bürgerliche Firma T. O. Schröter, Kolonialwarenhandlung, deren Chef und Mannen sich auch in drangvoller Zeit tüchtig und mutig bewähren, auf der anderen das Haus des Freiherrn von Rothsattel, vornehme, an den Lebensgenuß gewöhnte Naturen, die aber nicht die Kraft besitzen, der Not ins Auge blicken zu können, zwischen beiden das listige Raffinement des jüdischen Wuchertums, Veitel Itzig und Genossen. Jeder dieser Kreise hat seine besonderen Helden und Heldinnen: Anton und Sabine, der Freiherr und Leonore, Veitel Itzig und Rosalie Ehrenthal; bei aller Charakterverschiedenheit der Helden jedoch ist es derselbe Grundzug, der über ihr Schicksal entscheidet: Gedanken und Wünsche üben auf ihre Seele einen allzugroßen Einfluß und treiben sie aus der natürlichen Bahn ihrer Entwickelung. So reißt sich Anton aus seinem geschäftlichen Wirkungskreise, um einer törichten Guten-Jungen-Illusion wegen den Rothsatteln seine Dienste zu erweisen, der Frei-

herr gerät, um den Schein der Ehre aufrecht zu erhalten, tief in die seine Ehre gefährdenden Machinationen des Wuchertums, Veitel Itzig opfert dem Dämon der Erwerbssucht sein Gewissen und wird sogar an seinem Mitschuldigen Hippus zum Mörder. Jeder der drei Kreise hat seine besondere soziale Färbung: das kaufmännische Leben, dessen Betrieb Freytag in dem Hause seines Freundes, des Breslauer Kaufmannes Molinari, in allen Einzelheiten kennen gelernt hatte, die aristokratische Gesellschaft, die jüdische Geschäftswelt, und eine Fülle ernster und humoristischer Typen bewegt sich frei und natürlich auf dem nur ihnen eigenen Grunde. Man spürt den Geist des Engländers Dickens in den reizenden Genrebildern, in der Art, wie die Besonderheiten der Nebenfiguren in eine humoristische Beleuchtung gezogen werden, in der eindringlichen Kraft, mit der düstere Stimmungssituationen entworfen sind. Hier zeigte der Deutsche eine verwandte Ader, aber sie war leider nicht so reich und unerschöpflich wie die des Engländers. Worin er ihn übertraf, war das künstlerische Gewissen, mit dem alle Typen zueinander abgestimmt sind, war die mustergültige Komposition, die einen festen, geschlossenen Bau errichtet hat. „Soll und Haben" ging zugleich über das Genre hinaus, denn es zeigte die starken Gegensätze unseres wirtschaftlichen Lebens, und der Wirrwarr der polnischen Insurrektion, die in großen Szenen geschildert ist, bringt sogar den Lärm der Zeitgeschichte in diese vor der Zugluft der Öffentlichkeit sonst ängstlich geschützte Welt. Was aber am meisten auf die Zeit wirkte, war der heitere, männliche Geist bürgerlicher Gesittung, der, seiner Kraft vertrauend, getrost in die Zukunft blickte und so auf die bürgerliche Welt wirkte.

Diesem Geiste widersprach nicht die Vorliebe für gewisse aristokratische Figuren, die in dem Romane glänzender hervortraten als die bürgerlichen. Wie sehr wird Sabine, die nur für ihre Servietten zu leben scheint und bei der selbst die zarte Neigung der Liebe zu einer gewissen philiströsen Nüchternheit verkümmert wird, durch die anmutige, lebenslustige Leonore gedrückt, wie matt nimmt sich Anton, der gute Junge, neben dem aristokratischen Fink aus. Der stärkere poetische Gehalt, soweit er nicht im Genrebild hervortritt, ist den Aristokraten geworden. Nicht bloß die eigentümliche Mischung von Freytags Individualität, die nüchternen Sinn mit poetischer Kraft, Pedanterie des Gelehrten mit der Laune des Dichters, den Stolz bürgerlicher Abkunft mit der Vorliebe für das regellose,

spielende Leben der aristokratischen Welt vereinigt, trägt die Schuld — wir sehen hier auch die Nachwirkung der vormärzlichen Zeit, den Nachhall der jungdeutschen Lebens- und Weltauffassung. Der beste Typus derselben ist Fink, dieser mit dem Schicksal wie mit den Menschen spielende Aristokrat, dessen Leben eine Reihe bunter, verwickelter Abenteuer, der die Sentimentalität verhöhnt und seinen ewig sprudelnden Humor durch scharfe Tropfen der Ironie würzt. Durch zweierlei unterscheidet er sich jedoch von den jungdeutschen Helden, die wir hinreichend genug kennen gelernt haben: durch seinen Humor und durch seine Tatkraft. Sein lachender, halb spottender Humor versöhnt mit den Tricks und Kniffen seiner abenteuernden Laune, wir spüren unter dem Spotte den festen Grund einer ernsten Männlichkeit, und seine Tatkraft imponiert uns. Er spielt wohl mit dem Leben, aber er zeigt auch im Gegensatz zu den problematischen Naturen, daß er allen Situationen desselben gewachsen ist. Es ist ein schöner Zug des Dichters, daß er seinem Helden am Ende das Schicksal zuweist, auf jenem polnisch-deutschen Grenzbezirk, den der Leichtsinn fremder Nationalität in Mißwirtschaft und Unordnung vernachlässigt hat, als Kolonisator deutsche Arbeit und Tüchtigkeit zu Ehren zu bringen. In Fink haben wir einen Typus der neuen Zeit, und gerade er bietet vielleicht das lehrreichste Beispiel, wie in der literarischen Gestaltung nun die „problematische Natur" in den „heroischen Charakter" übergeht.

Fast ein Jahrzehnt verging, ehe Freytag auf seinen ersten Roman einen zweiten: „Die verlorene Handschrift" (1864) folgen ließ. Der Roman hat nicht die freudige Anerkennung gefunden, die „Soll und Haben" zuteil wurde, es aber trotzdem auf zahlreiche Auflagen gebracht. Er sollte das Thema von dem „Volk bei seiner Arbeit" in anderer Weise fortsetzen; wiederum waren es drei Kreise des sozialen Lebens, in die der Dichter den Leser führte. Die bürgerliche kaufmännische Welt wird jetzt durch die Gelehrtenzunft ersetzt, Stadt und Dorf werden nach Auerbachs Vorgang in Gegensatz gebracht, aus dem aristokratischen Leben ist die höchste Sphäre, die des Hofes auserwählt. Wenn in „Soll und Haben" der unbefangene Wirklichkeitssinn erfreute, der mit kecker Hand dem Leben seine Bilder und Typen entnahm, so wurzelt die neue Dichtung bereits in der gelehrten Auffassung, die Freytag durch das Studium der deutschen Geschichte sich angeeignet

hatte. Zwischen den beiden Romanen liegen die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" (1859—1862), und den Einfluß dieser der Wissenschaft und dem Leben deutscher Vergangenheit gewidmeten Jahre verrät „die verlorene Handschrift" in entscheidenden Zügen. Die Sprache ist an ebenso vielen Stellen schöner, gesättigter geworden, wie sie an andern manieriert und unmodern klingt; über das Verhältnis des einzelnen zu seinem Volke, über die Bedeutung des Bürgertums für das deutsche Nationalleben entwickelt der Dichter vortreffliche Ideen. Sie kennzeichnen zugleich sein Verhältnis zu der Gegenwart selbst, und es ist bezeichnend, daß Freytag nicht mehr unmittelbaren Anteil an den Dingen nimmt, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus spricht. Er sieht in der vergangenen Periode eine verdorbene und verworrene Vergangenheit und in der Gegenwart eine neue, bessere Zeit, in welcher sich ein jüngeres, gesundes Geschlecht „unbehilflich müht heraufzukommen". Aber noch mehr offenbart sich dieses geschichtliche „Durchblicken" in den Charakteren. Das merkwürdigste Beispiel dafür gewährt die Art, wie Freytag seine Heldin Ilse charakterisiert. Schon im Anfang erscheint sie wie eine „Seherin der Vorzeit" und so altdeutsch nimmt sie sich für einen der gelehrten Herren aus, daß dieser sie geradezu in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt. Er denkt sie sich in der Sachsenzeit als Priesterin am Opferstein, dann als christliche Metspenderin, im dreißigjährigen Kriege als Reiterstochter, im vorigen Jahrhundert als Pietistin, immer ist sie dieselbe und gleiche altdeutsche Art und altdeutsche Schönheit. Diese Auffassung, die dem Dichter selbst innewohnt, hat der Ilse ihr natürliches Bauernblut genommen. Den tiefen Konflikt ihres Lebensschicksals: wie sie, das Kind ländlicher Sitte und Anschauung sich nicht bloß in das städtische Leben, sondern auch in die geistige Welt ihres Gatten hineinfindet, hat der Dichter obenein nur äußerlich behandelt. Daß er überhaupt ihn sich zum Vorwurf nahm, verleugnet jedoch nicht den Einfluß des Dorfgeschichtendichters Auerbach. Auch andere Figuren strahlen von historischen Lichtern, selbst in der gelehrten Korporation der Universität ist vielleicht mehr Geist von den Humanisten der alten Gelehrtenstube als von dem Professorentum der Neuzeit.

Diese Neigung, Charaktere des modernen Lebens sich im Lichte vergangener Epochen verständlich zu machen, ergab sich aus der stärker gewordenen Scheu des Dichters, den Inhalt

der modernen, aber noch hart umstrittenen Ideen in seinen Schöpfungen wiederzuspiegeln. Er fürchtete die „Tendenz", weil sie ihm das Kunstwerk zu zerstören schien, und wollte den Strom des modernen Lebens durch Anschauungen meistern, über die es keinen Streit und keine Fehde mehr gab. So konnte auch in ihm der wunderliche Gedanke auftauchen, in der „verlorenen Handschrift" den „Cäsarenwahnsinn" der römischen Weltherrschaft mit dem liederlichen Übermut eines in zuchtloser Zeit aufgewachsenen deutschen Duodezfürsten in Parallele zu stellen. Sieht man dies Fürstenbild genauer an, so entdeckt man nur die Züge der jungdeutschen Charakterbrüchigkeit. Was der Gestalt ein tieferes Interesse hätte verleihen können, wäre vielleicht die stolze, spielende Energie Finks gewesen; sie hätte auch den kleinstaatlichen Herrscher zum Absolutisten gemacht. Immer noch fehlte freilich die Leidenschaft und dämonische Sinnlichkeit und sie fehlte gerade dem Dichter selbst, dessen Phantasie immer nur einen bestimmten Grad von Gemütswärme aufzubringen vermochte.

Auch der Humor ist in der „verlorenen Handschrift" matter und gezwungener als in „Soll und Haben", und das biedere Bürgerpaar Hahn und Hummel hat etwas Steifes, Barockes, wie es den köstlichen Typen der Kaufmannsstube fern liegt. Man hat Freytag getadelt, daß er in solchen Gelehrtenstreitigkeiten über verlorene Handschriften das deutsche Volk bei seiner Arbeit zu finden meinte, aber es ist ganz deutsch, wenn der Professor Werner dem Traumbilde einer verlorenen Handschrift nachjagt und darüber seine nächsten Pflichten vernachlässigt; bitter berührt nur, daß er das plumpe Spiel nicht merkt, das der Fürst mit ihm und seinem Weibe treibt, allein vielleicht erhält auch dieser Zug gerade in der deutschen Gelehrtennatur seine Begründung.

* *
*

In dem gleichen Jahrzehnt gab Wilhelm Raabe sein Erstlingswerk „Die Chronik der Sperlingsgasse" (1857) heraus. Seltsam mutet es vielleicht an, wenn wir neben Freytag einen Dichter nennen, dessen Individualität mit der seinigen wenig geistige Verwandtschaft zu besitzen scheint. Allein Wilhelm Raabe stand Freytag näher als man meinen mag; beide fühlten sich innig verknüpft mit dem Herzen des deutschen Volkes, beide ehrten es in seiner Tüchtig-

keit, beide gingen vom Genre aus und beide hatten wenigstens das eine Vorbild Dickens gemeinsam. Bei Freytag hieß das andere Walter Scott, bei Raabe Jean Paul. Diese beiden verschiedenen Vorbilder geben zugleich über eine wichtige Verschiedenheit ihrer dichterischen Gestaltungskraft Auskunft, Freytag zeichnet Typen, Raabe Originale. Freytag war der größere Künstler, Raabe der umfassendere Geist, jener sprach aus der Fülle einer reichen und tiefen Erfahrung, dieser aus einem warmen Menschenherzen voll umfassender Liebe für die Armen und Bedrückten. Beide gehören zu unsern ersten Humoristen, aber bei Freytag ist der Humor ein vorübergehendes Moment, bei Raabe ist er das Wesen.

Wilhelm Raabe (pseudonym Jakob Corvinus), geb. am 8. September 1831 zu Eschershausen im Herzogtum Braunschweig, widmete sich ursprünglich dem Buchhandel, ehe er in Berlin (1855) die Universität bezog und bald darauf in Stuttgart und später in Braunschweig eine fruchtbare schriftstellerische Tätigkeit entfaltete. Mit einem kleinen Werke: „Die Chronik der Sperlingsgasse" (1857) begann seine dichterische Produktion. Das Buch war eine Reihe von humoristischen und elegischen Stimmungsbildern aus der Berliner Gasse an der Spree, nach der es den Namen führt, mehr reflektierend als erzählend, die Tagebuchblätter eines alten Mannes. Allein dies Buch, so ganz das Vermächtnis jener elegisch fühlenden Zeit, ist doch ein echtes Dichterwerk, und wenn in den stetig schwankenden Stimmungen die Charaktere auch ihre schärferen Umrisse verlieren, so verleiht ihnen die subjektive Färbung wiederum einen eigenen Reiz. Raabes beste Romane in dieser Periode waren „Die Kinder von Finkenrode" (1859), „Unseres Herrgotts Kanzlei" (1862), „Die Leute aus dem Walde" (1863), „Der Hungerpastor" (1864), „Drei Federn" (1865), „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge" (1867), „Der Schüdderump" (1870), und manche von seinen Novellen und Erzählungen sind mindestens ebenso hoch anzusetzen als diese größeren Werke.

Das Gesamtbild der dichterischen Eigenart Raabes trat schon in dieser Epoche, der er seinem ganzen Wesen nach angehört, in voller Bestimmtheit hervor. Von seinem Vorbild Jean Paul hat der Dichter alle Unarten, den starken Zug der Manier, das wunderliche Wesen, die „Fahrigkeit" der Komposition; ihm steht er auch nahe im Reichtum der Gedanken, der Weite des Blicks, in dem tiefen Gefühl für die kleinen

Sterblichen und ihr irdisches Los. Aber wenn Jean Paul mehr oder minder Phantast, so ist Raabe gleich Dickens Realist, er stellt sich in die wirkliche Welt hinein, er sucht sich seine Originale zusammen, wo er sie findet: in der Schusterwerkstätte, der einsamen Dachstube, hinter den Aktenstößen und wenn es nötig ist, sogar hinter dem Zaun. Er wäscht sie nicht und kämmt sie nicht, sondern rückt sie nur in das rechte Licht und entwickelt mit humoristischem Behagen, das freilich oft zu weit und zu breit sich ausspinnt, ihre Sonderbarkeiten, ihre Schnurrpfeifereien, ihr innerstes Gemütsleben. Kein anderer deutscher Dichter hat eine solche Fülle merkwürdiger „Käuze" aus allen möglichen Ständen in seinen Werken beisammen. Irgendwo sagt Raabe, der deutsche Genius habe immer einen Teil seiner Kraft aus dem deutschen Philistertum gesogen, und auf ihn selbst trifft das Wort am meisten zu. Er ist der Dichter der deutschen Philister, d. h. aller jener Köpfe, welche die Gesellschaft als Philister verschreit: Raabe weist in ihren Sonderbarkeiten den innerlichen Zug auf, welcher sie mit dem Höchsten und Tiefsten des deutschen Volksgemüts, mit seinem ethischen Idealismus verbindet. Die Ethik seiner Weltanschauung hat er am schönsten in den „Leuten aus dem Walde" ausgesprochen: „Gib acht auf die Gasse — sieh nach den Sternen!" Mitleid mit den Kleinen, Ehrfurcht vor den himmlischen Mächten! Darin liegt sein ethisches Glaubensbekenntnis.

In seinen Erfindungen ist Raabe überaus einfach; er arbeitet mit wenigen Motiven und zu dem echten Epiker fehlt ihm die Fabulierungsgabe, spannend und fesselnd zu erzählen. Nur in kleineren Erzählungen („Der Regenbogen" 1869, „Deutscher Mondschein" 1873) hat er sie überaus glücklich bekundet, in einem weiten Raume des Romans aber treiben seine Gestalten gern ihr eigenes Leben, machen sie sich von den Fäden unabhängig, mit denen doch alle Geschehnisse verknüpft sein müssen. Selbst wo er wie in den „Leuten vom Walde" oder in seinen historischen Romanen bewegte, abenteuerliche Schicksale schildert, wird es ihm sauer, mit seinen Figuren durch die Welt mitzulaufen. Sein Roman ist noch der Roman im Goetheschen Sinne, der sich nicht aus Handlungen, sondern aus Begebenheiten, nicht aus Charakteren, sondern aus Gesinnungen zusammensetzt. Er macht seine Helden nicht glücklich in dem Sinne, wie es der Troß der Romanschriftsteller tut, daß er sie in den Armen einer reichen und schönen Braut entläßt: Glück

oder Unglück liegt jedem im Gemüt, das Echte bewährt, das Falsche entehrt sich, selbst dann, wenn es mit Reichtum und Ehren überhäuft wird. Die Welt denkt für ihn an andere Dinge, als Gemüt und Redlichkeit zu belohnen, und in solchem Ausgange kommt der ironische Zug seines Naturells oft mit einer gewissen Schärfe zum Ausdruck („Der Schidderump", „Zum wilden Mann"). Aber wenn das äußerliche Leben bei ihm nicht allzu reichhaltig ist, so entwickelt er um so stärker das innere, hier ist er geradezu so verschwenderisch, daß er barock wird: viel, viel weniger wäre eben genug. Der bedeutsamste Held in jedem seiner Bücher ist ferner der Dichter selbst; er stellt sich dreist und ungescheut seinen Männlein und Weiblein zur Seite, spricht Gutes und Böses von ihnen, schilt sie in seiner humoristisch-mitleidigen Art und ergeht sich in den ironischsten Bemerkungen über die Komödie des menschlichen Lebens. Dann erinnert er sich wieder einmal, daß er Dichter ist und nun malt er uns Stimmungsbilder von ganz eigenartigem Reiz. Wie grauer Nebel liegt es auf solchen Partien und doch sehen wir alles, alles darin, die stille Wohnstube des Sonderlings, das elende Dorf mit seinen alten Weibern, die verfallene Winkelgasse mit ihren Kindern und Trunkenbolden, die hochgiebeligen Häuser des Städtchens, die raunende, flüsternde Erde und den unendlichen Himmel mit seiner glitzernden Sternenschar. Es waltet in dem allen ein Halbdunkel Rembrandtscher Art, wie denn Raabe in seinem niedersächsischen Naturell auch einen unverkennbar idyllischen Zug bekundet.

Sein schönstes und für diese Epoche als Zeitroman am meisten bezeichnendes Werk, ausgezeichnet durch vortreffliche Charakteristik und einen ergreifenden Gedankeninhalt ist der „Hungerpastor" (1864). An dem Lebenslauf zweier Knaben, eines armen Schustersohnes und eines wohlhabenden, jüdischen Trödlersprößlings wird das wahre und das falsche Ideal entwickelt. Hans Unwirrsch, der arme Schustersohn wird, in Not und Sorge von Jugend auf, der arme Pfarrer auf dem einsamen Dorfe der Meeresküste, Moritz Freudenstein dagegen, der geistreiche, sophistische Verstandesmensch, kommt zu Ehren und Ansehen und schwingt sich sogar zum Geheimen Hofrat empor. Aber in den Augen des Dichters ist er damit bürgerlich tot, nicht der äußere Glanz entscheidet sondern das Licht, das von innen strahlt, jenes Licht, das gleichsam von der Glaskugel des armen Schusters Unwirrsch ausgeht und die Stube wie den Roman mit so eigenartigem

Schein erleuchtet. Beide Nachbarskinder trieb der Hunger in die Welt, bei Moritz Freudenstein war es nur der Hunger des Egoismus, bei Hans Unwirrsch aber der Hunger, der schon in seinem armen Vater gelegen hatte, nach uneigennütziger Erkenntnis, deren innerster Gehalt die echte Liebe Gottes und zu den Menschen ist. Die Jugendjahre der beiden, die merkwürdigen, humoristisch gezeichneten Menschen, die sorgend und liebend ihnen zur Seite stehen, wie wahr und rührend sind diese Schilderungen, nicht photographisch dem Leben abgestohlen, sondern vielmehr von innen heraus entwickelt. Wenn der Dichter uns dann in die große Welt führt, überschüttet er sie mit ironischen Streiflichtern, nicht zuletzt aber seinen Helden Hans selbst, bis ihm das Herz wieder aufgeht, da er ihn in der Hungerpfarre geborgen hat, während das falsche Glück Moritz Freudensteins rasch zerbricht.

Auch Raabes Individualität wurzelt ganz in den Stimmungen des Zeitalters 1850—1870. Der Dichter der Philisterwelt, der Kleinen, empfindet dieselbe demokratische Abneigung gegen den Bureaukratismus, die offizielle Gesinnungsheuchelei, die materielle Gewinnsucht, das gesellschaftliche und politische Strebertum. Die Gegensätze des Hans Unwirrsch und des Moritz Freudenstein, des entsagungsfrohen Idealismus und des rücksichtslosen Egoismus, gehören ihm nicht allein an, Freytag hat sie vorher in seinem Anton und Veitel Itzig gezeichnet, Auerbach widmet ihnen den Roman „Das Landhaus am Rhein", Spielhagen nimmt sie auf in seinem „In Reih' und Glied".

4. Berthold Auerbach und Friedrich Spielhagen

Auch der Dichter der Dorfgeschichten, Berthold Auerbach, hatte sich dem Zeitroman zugewandt und hier wuchs sich seine reflektierende Neigung noch stärker aus. Auerbach war 1845 nach Norddeutschland übergesiedelt, wo er abwechselnd in Weimar, Leipzig, Dresden und seit 1859 in Berlin lebte. Aber das Land, das er in seinen großen Zeitromanen mit liebender Seele umfaßte, war und blieb der deutsche Süden, sein teures Schwabenland, nur daß die enge Mark des Dorfes sich erweiterte, daß sie den großen Gegensätzen der

Kultur näher rückte und mit ihnen in wechselseitige Beziehungen trat. Mehr als der Kampf politischer Extreme erwärmte und fesselte ihn der Gedanke, daß der einzelne den Einklang seines Lebens mit dem allgemeinen Natur- und Sittengesetze finden müsse. Das war eine Aufgabe, doppelt schwer in schwerer Zeit, und sie erzeugte wohl die härtesten Konflikte: dieser sich zu bemächtigen und sie zu einer reinen Lösung zu bringen, war des Dichters Ziel und Tendenz. Hier lag ihm auch die Versöhnung des neuen Nationalitätsgedankens mit der Idee der Menschheit, des geschichtlich Gewordenen mit den alten Forderungen der Humanität. Der ethische Charakter seiner Romane ist darum stärker als der dichterische Gehalt.

In trüben Zeitverhältnissen entstand sein erster Roman „Neues Leben" (1852). Die Revolution in Süddeutschland war vereitelt, die Gesinnung, die sie erzeugt hatte, dem Volke jedoch noch nicht entfremdet, die Reaktion und das Denunziantenwesen erhöhten die Verbitterung. So warm das Herz des Dichters dem Gedanken der Freiheit schlug, er sah das Heil nicht in nutzlosem Schimpfen auf die Fürstengewalt oder in der Flucht über den Ozean. In seinen Schwarzwäldern hatte er die innere Gesundheit des deutschen Volkes entdeckt, krank waren ihm nur die höheren Stände, die Gebildeten, und darin lag die Hauptursache des Elends der Zeit. Die Krankheit des Byronismus, das Spiel mit geistreichen Ideen ohne die sittliche Tatkraft, etwas Lebendiges zu schaffen, die Weltfaulenzerei im sogenannten Weltschmerze, sie mußten durch eine energische Kur, wie dem Dichter schien, aus der Bildung entfernt werden. Anstatt nur für sich und der Entfaltung seines Naturells zu leben, sollten die Gebildeten sich zerstreuen, um andern sich zu widmen, sie durch ihre Erkenntnis zu beherrschen und zu lenken. Leider kam diese schöne Idee in dem Roman nur in der Manier der jungdeutschen Romantik zur Ausführung. Der Held des Romanes, ein Graf Falkenberg, ist als Revolutionär zum Tode verurteilt worden, er tauscht mit einem Dorfschulmeister die Pässe, und während dieser die Reise in die neue Welt antritt, unterzieht der Graf sich unter dem fremden Namen den mühevollen Aufgaben des Dorfschulmeisteramtes. Er heiratet sogar die Tochter eines Bauern und als seine Amnestie erwirkt ist, bleibt er in dem bäuerlichen Kreise, der ihn aufgenommen und in den sich auch seine Mutter, die einstige Geliebte eines Prinzen, nach pein-

vollem Schicksal geflüchtet hat. Das Buch enthielt eine Fülle geistreicher Reflexionen und Gespräche, als habe Auerbach den Byronisten zeigen wollen, wie geistreich er selbst sein könne, und entwickelte in der Zeichnung verschiedener Nebenfiguren einen außerordentlichen Humor.

Es kamen die Jahre der Verfassungskämpfe, der Konflikte zwischen Regierungen und Parlamenten. Auch ihnen trachtete der Dichter der Dorfgeschichten bis in ihre individuell-psychologische Wurzel nachzugehen und zugleich den einzelnen Fall als typisch hinzustellen. Sein erster Roman wies den Adel und die Bildung an, sich eine Stätte allgemeiner und der Menschheit dienender Wirksamkeit zu eröffnen, sein zweiter rückte sogar auf die höchsten Höhen des irdischen Daseins. „Auf der Höhe" erschien im Jahre 1865 und man darf es wohl das reichste Werk des Dichters nennen. Auerbach faßte darin eine politische Frage wie die der konstitutionellen Monarchie allein nach ihrer ethischen Seite auf. Sein Held und König steht in Konflikt mit der Abgeordnetenkammer seines Landes; in einer ernsten, schwerwiegenden Frage findet er ihren Widerspruch und da er selbst sich nicht beugen will, läßt er sie auflösen. Der König widerstrebt der Mehrheit der Kammer, nicht allein darum, weil er ihre Ansicht nicht teilt, sondern weit mehr, weil er es als Zwang empfindet, sich einem anderen Willen beugen zu sollen. Er ist nach Auerbachs Wort das Muster einer „heroischen Natur", die bei allem Hoch- und Edelsinn, bei aller Freiheitsliebe sich von niemand in ihren Entschlüssen bestimmen lassen will, auch nicht vom Sittengesetz. Die Königin, seine Gemahlin, ist eine zarte, hingebende Frau, eine schöne Seele aus Jean Pauls Romanen; der König liebt sie und doch ist sie ihm im Innern unsympathisch. Irma, die Hofdame der Königin und deren vertraute Freundin, zieht ihn an. Ein Schritt vom Wege, und die beiden gleichgearteten Charaktere haben sich gefunden; hier hat die Ehe, dort die Freundschaft den schmählichsten Riß erhalten. Das Opfer wird Irma selbst, die stolze eigenartige Frauenseele, die frei und stark aus dem Empfinden ihres Naturells handelt, wenn sie die Liebe des Königs erwidert, und die es doch büßen muß, daß sie um der natürlichen Leidenschaft willen das Sittengesetz gebrochen hat. Die Umkehr der beiden, die Sühne ihres Verhältnisses erfolgt ganz aus dem Auerbachschen Gedankenkreise heraus: ihm ist die Erkenntnis der Sünde auch ihre Sühne. Die Stimme des Volkes, der Fluch des sterbenden Vaters, den

dieser ihr mit zitternder Hand auf die Stirn schreibt, öffnen Irma die Augen: sie erkennt, wie hart und bitter das Sittengesetz, das sie zugleich mit der Freundschaft gegen die Königin gebrochen hat, sich an ihr rächt. Sie will sterben, aber der Tod wäre nicht die echte Sühnung. So gilt sie nur in den Augen der Welt als gestorben, sie selbst lebt unbekannt und in Niedrigkeit in der Einsamkeit der Berge. Von ihrem Büßerleben erlöst sie zuletzt der Tod, nachdem sie die Königin versöhnt hat. Ihr plötzliches Verschwinden aus dem Hofkreise, die Kunde ihres angeblichen Todes hat inzwischen auch in dem König die Umkehr bewirkt. Irmas Tod führt ihn zur Erkenntnis: nicht bloß das Naturgesetz, auch das Gesetz der Sitte hat im menschlichen Leben seinen festgegründeten Bau. Frei wird der Mensch nur dann, wenn er dem Gesetze freiwillig sich fügt. Auch der König überwindet, fortan will er eins sein mit dem Gesetz: frei und treu. Er entläßt das alte Ministerium und beugt sich dem Willen seines Volkes. Der Dichter kontrastierte zugleich seine Haupthandlung durch eine Nebenhandlung; er rückte das ihm so vertraute bäuerliche Leben in die Sphäre des höfischen Treibens. Als Amme des kleinen Prinzen wird eine Bäuerin, Wallpurga, aus einem Dorfe des Landes geholt. Die Bauersfrau blickt mit ihren klugen Augen und mit ihrem festen Sittlichkeitsgefühle in manches tiefer als die Hauptpersonen, allein auch ihr selbst naht sich die Versuchung, die sie, keinen Augenblick beirrt, zurückweist. Nur malt der Dichter seine Bauerngestalten bereits mit noch mehr idealisierenden Farben als in den Novellen. So überschwenglich er von ihnen spricht, so überschwenglich reden seine Dörfler. Die Auerbachsche Neigung, dem Gleichgültigsten einen besonderen Sinn zu geben, bei jedem Dinge gleichsam einen geheimnisvollen Doppelboden zu entdecken, ist ihnen selbst eigen. Eine gewisse graue Gedankenluft legt sich zudem auf alle Figuren des Romanes.

Engere Fühlung mit dem wirklichen Leben offenbarte der dritte große Zeitroman Auerbachs: „Das Landhaus am Rhein“ (1869). Wir erinnern uns, daß schon die kleine Welt des Schwarzwaldes den Erdteil Amerika gleichsam zum Hintergrunde hatte. Die neue Kultur, die sich jenseits des Ozeans entwickelte, hat Auerbach immer mit höchstem Interesse verfolgt. Der Kampf der Süd- und Nordstaaten Amerikas um die Aufhebung der Sklaverei regte seine Phantasie zu einem Romane an, der die Frage der freien, tüchtigen Arbeit

behandelte. Humanität und Industrialismus treten sich im „Landhaus am Rhein" gegenüber, ihre Tugenden und Nachteile werden gegenseitig gewogen; der Sieg gehört dem Menschlichkeitsgedanken. Der Vertreter des Reichtumes, Sonnenkamp, ein ehemaliger amerikanischer Sklavenhändler, hat sich mit seinen Millionen am Rheine angekauft; dunkel ist seine Vergangenheit, von Lastern befleckt, welche die Nachbarn ahnen, ohne sie zu kennen. Sonnenkamp ist eine Natur, für welche nur der Vorteil gilt, er verachtet die Menschen und spöttelt über den deutschen Idealismus. In seiner Seele wohnt der Trieb der Eitelkeit, und da seine Millionen ihm nicht genügen, will er auch den Adel für sich und seine Kinder erringen. Schon steht er nach mancherlei Machinationen am Ziele seines Ehrgeizes; der Fürst des Landes hat ihn zu sich gerufen, um ihm das Diplom auszuhändigen, als er von dem eintretenden Hofmohren als ehemaliger Sklavenhändler erkannt wird. Voll Abscheu weist ihn nun der Fürst zurück, Sonnenkamp aber findet in seiner Frechheit den Mut der Wahrheit und voll Ingrimm hält er dem Fürsten vor, wie seine Vorfahren die eigenen Untertanen verkauft hätten, „und die Zurückgebliebenen mußten noch am Sonntage in der Kirche Amen sagen, wenn der Herr der Herren von der Kanzel herab für Euer Wohl angerufen wurde. . . . Ich habe meine Sklaven von einem Fürsten gekauft und ehrlich bezahlt." In dieser packendsten Szene des Romans zeigt das Laster eine gewisse Größe, wie Auerbach überhaupt, wenn er einmal einen Schuft hinstellt, nie den Mann in demselben vergißt. Den Sohn Roland dieses Sklavenhändlers zu erziehen ist die Aufgabe des deutschen Idealisten Erich, der das Gegenbild von Sonnenkamp darstellt. Die pädagogischen Neigungen des Dichters schieben sich hier in die Erörterung sozialer Fragen. Es ist ein bezeichnender Zug, daß Benjamin Franklins Selbstbiographie zum Führer in dieser Erziehung wird: „er stellt den einfachen, gesunden Menschenverstand dar, den festen und sicheren, nicht den genial überraschenden, aber den bürgerlich, politisch, wissenschaftlich und sittlich, ruhig und stetig wohlführenden." Wenn „Auf der Höhe" die Erkenntnis pries, so feierte das „Landhaus am Rhein" noch mehr die Tat. Erich und Roland leben nicht müßig in Deutschland ihren Humanitätsgedanken, sondern sie ziehen in die neue Welt, dort für ihn zu kämpfen und seinen Triumph zu erleben; selbst Sonnenkamp büßt, auf Seite der Südstaaten kämpfend, seine Schuld

durch ein tatenvolles Leben. In dem Romane treten eine große Anzahl von Charakteren auf, die nur in loser Verbindung mit der Handlung stehen. Jedes Werk Auerbachs hat derartige beobachtende, zuschauende Figuren, in denen der Dichter sein Angesicht zeigt. Wie Auerbach die Antipathie gegen den Adel nicht verleugnete, so war: Freie, tüchtige Bürger und freie Arbeit! sein Losungswort. „Wo die Liebe", ruft eine seiner Personen aus, „nicht mitwirkt, die Selbstlosigkeit, wird kein Dauerndes geschaffen. Erwerbssucht und Genußsucht drängen sich vor, als wären sie allein der Charakter unserer Zeit. Wir aber rufen: groß ist unser Jahrhundert! Europa mit seiner alten Kultur, seinem untergehenden Adel strebt danach, alle Menschen zur Arbeit zu verpflichten, das russische Reich und Amerika die Menschen zur freien Arbeit zu erlösen!" Und was uns aufrecht erhält im Leben, war dem Dichter der Glaube an das Gute, „das andere tun und das man selbst zu tun hat. Das gibt eine innere Marschmelodie, nach der sich's leicht und frei durch den Kampf des Lebens marschiert!"

* * *

Die stärkste politische Färbung gewann der Zeitroman bei Friedrich Spielhagen, der hierin wieder an Gutzkow anknüpfte, während er zugleich Auerbachs ethischen Idealismus teilte. Friedrich Spielhagen, am 20. Februar 1829 zu Magdeburg als Sohn eines Baurats geboren, verlebte seine Jugend in Stralsund an der pommerschen Küste, von der er so meisterhafte Schilderungen entworfen hat. Das Meer war, wie man in seinen Romanen spüren kann, seine Jugendgeliebte. In seinen Lebenserinnerungen „Finder und Erfinder" (1890) hat er die Wirren seines Lebens geschildert, die ihn nach mancherlei verschiedenartigen Ansätzen aus dem Lehrerberufe — er hatte in Berlin, Bonn und Greifswald studiert — in die literarische Laufbahn führten. Eine Zeitlang war er Feuilleton-Redakteur der in Hannover erscheinenden „Zeitung für Norddeutschland", bis er nach dem Erfolge seines ersten großen Romans „Problematische Naturen" (1861) nach Berlin übersiedelte und dort seinen dauernden Aufenthalt nahm.

Das Erste, Ursprüngliche in Spielhagen ist der Dichter und schon darum bildete er einen Gegensatz zu Gutzkow, der auch seine dichterische Tätigkeit immer nur unter dem Gesichts-

punkte journalistischer Leistung ansah und angesehen wissen wollte. Eine gewisse idyllische Beschaulichkeit der Jugendjahre entwickelte in ihm eine starke Innerlichkeit, einen Hang zur Träumerei, welcher ein geheimnisvoller Trieb, der Welt ins Auge und ins Herz zu sehen, sich zugesellte. In diesem Triebe offenbarte sich der epische Charakter seiner Phantasie, aus ihm entsproß die lebendige, oft überquellende Fabulierungsgabe des Dichters, die in seinen Romanen Fäden auf Fäden ineinanderschlang und in drängender Fülle die Gestalten herbeirief. Etwas von der Kraft, der Biegsamkeit und dem Feuer des Stahls lebte in der Seele des Dichters, der nach mancherlei Versuchen rasch einen großen Zeitroman nach dem andern schuf.

Spielhagens Romane sind auch Landschaftsromane; er kennt genau Volk, Sitte und Land, die er schildert. Den Reiz der pommerschen Ebene mit ihren wogenden Kornfeldern, ihren prächtigen Buchenwaldungen, ihren Dörfern und Pfarrhäusern, vor allem mit ihrem Ausblick auf das ewige, leuchtende Meer hat er ebenso farbig und anmutig wiedergegeben wie den Waldzauber und das Quellenrauschen thüringischer Berge. Dazu war Spielhagen ein außerordentlicher Erzähler, aber so meisterhaft dies Erzählertalent auch in ihm ausgebildet war, ihn drängte es zugleich, durch die Dichtung auf die politischen und ethischen Gedanken seiner Zeit einzuwirken. Weil er selbst mit voller Seele an den Kämpfen seiner Zeit teilnahm, führte er Gestalten vor, die von den gleichen Empfindungen beseelt sind. Der freiheitliche liberal-demokratische Sinn seiner ersten Schöpfungen ist ihm treu geblieben bis zu seinen letzten, und wie man sich auch zu seinen Anschauungen stellen mag, niemand kann den männlichen Geist und die sittliche Wärme in ihnen leugnen. Spielhagen aber ist nicht nur Dichter, sondern auch epischer Künstler, der in seinen Romanen eine neue, hochentwickelte Technik bekundet, und er hat u. a. in seinen „Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans“ (1882) eine Reihe der feinsinnigsten Untersuchungen über das Wesen der epischen Kunst geliefert.

Sein erster großer Roman „Problematische Naturen“, 1860—1861 erschienen, an den sich die Fortsetzung „Durch Nacht zum Licht“ unmittelbar anschloß, kennzeichnete die Generation und die Zeitstimmung vor den Märztagen 1848. Das Thema war, wie wir wissen, nicht neu, auch die Romanschriftsteller der Reaktion hatten die problema-

tischen Naturen, die Titanen und Faustischen Geister zu charakterisieren gesucht, das merkwürdige Geschlecht jener Menschen, die wir geneigt sind, nur einer Zeitepoche zuzuschreiben, während das Problematische doch wohl der modernen Natur überhaupt angehört. Spielhagen kam, wenn wir manchen Angaben trauen, ja selbst aus dem Lande der „problematischen Naturen". Ein Wechsel der Stimmungen zwischen leidenschaftlichem Verlangen und düsterer Schwermut geht durch den Roman: das Leben zu genießen und das Leben zu verachten, zwischen diesen Extremen schwanken die Oswald Stein, Professor Berger, Albert Timm, und selbst noch der sich zu edler Männlichkeit aufraffende Baron Oldenburg. Sehr fein hat der Dichter alle Schattierungen des problematischen Charakters in diesen Figuren zur Anschauung gebracht: den lyrischen Weltschmerz und die Extase für das Ideal in seinem Haupthelden Stein, der mit dem Byronismus der Gesinnung auch die aristokratische Lebensführung und das für junge Mädchenherzen unwiderstehliche Äußere verbindet, den philosophischen Nihilismus, die Weltverachtung in Professor Berger, den raffinierten Egoismus in dem liederlichen Geometer Timm, den romantisch-humoristischen Skeptizismus in Baron Oldenburg. Alle diese Naturen gehen mit Ausnahme Oldenburgs in den Barrikadenkämpfen der Revolution von 1848 zugrunde, und wahrlich, die Dichtung konnte keinen würdigeren Abschluß finden, als die Epoche der Wirklichkeit ihn gehabt hatte. Ein so glänzendes Kolorit zeichnet diese Figuren aus, daß sie sich der Nachwelt unvergeßlich als die Typen jener seltsamen Zeit eingeprägt haben. Nietzsche schätzte das Buch sehr, nicht zuletzt wegen des Stils, der ihn an Goethe erinnerte. Die merkwürdige Dichtung erfüllt zugleich der große, politische Atemzug der „Ritter vom Geist", dazu weben Licht und Luft der pommerschen Buchenwaldungen, das träumerische Leuchten des Meeresspiegels in unsere Phantasie hinein und umstricken sie mit ihrem melancholischen Zauber. In der etwas komplizierten, doch vortrefflich entwickelten Handlung erfolgt der Umschwung durch die auch später mit Vorliebe von Spielhagen angewandte Wendung, daß Tatsachen der Vergangenheit an den Tag kommen und entscheidend in das Geschick der Helden eingreifen. Es ist ein Zug spottender Ironie, wenn der Dichter seinen Haupthelden Stein, der den Adel tödlich haßt, zuletzt zum Sohn eines Barons macht und wenn er andererseits den Fürsten Waldenberg zu einen Proletariersprößling

stempelt — die Lehre vom „blauen Blut“ wird dadurch in eine bitter satirische Beleuchtung gestellt. So gewinnt der Humor überhaupt bisweilen bei ihm die Schärfe der Satire, und die Art, wie die pommerschen Landjunker sind, mahnt an Thackerays Griffel. Man hat den Dichter der Übertreibung gescholten, aber seine Schilderung z. B. des Ballfestes der Junkergesellschaft hinterläßt eher den Eindruck, daß er häßliche Details der Wirklichkeit unterdrückt als ans Licht gezogen hat. Mit allen großen Romandichtern seiner Zeit teilt Spielhagen den Stolz bürgerlicher Tüchtigkeit und die Abneigung gegen den Adel als Institution; den Edelmann selbst machte er noch gern zum Helden und in den „Problematischen Naturen“ kommen wie bei Freytag — ein Nachhall der jungdeutschen Zeitstimmung — die Bilder aus der adligen Gesellschaft oft lebenswahrer und farbiger heraus, als die der bürgerlichen Schichten, die bisweilen etwas karikiert erscheinen. Hier aber ist die Gedankenwelt zu finden, von deren Höhen aus der Dichter die Welt beurteilt. In den Worten seines Dr. Braun ist die Gesinnung der neuen Generation ausgedrückt, das Programm des Dichters, das die neue Generation der alten problematischen gegenüber darstellt: „Wer die Solidarität aller menschlichen Interessen — das oberste Prinzip aller politischen und moralischen Weisheit — begriffen hat, weiß auch, daß seine individuelle Existenz nur ein Tropfen in dem ungeheuren Strome ist und daß diese Tropfen-Existenz weder das Recht noch die Möglichkeit der absoluten Selbständigkeit hat. Wir dürfen uns nicht länger sträuben „zu sein, was wir wirklich sind: Menschensöhne, Kinder dieser Erde, mit dem Recht und der Pflicht, uns hier auf diesem unsern Erbe auszuleben nach allen Kräften mit den andern Menschensöhnen, unsern Brüdern, die mit uns gleiche Rechte und freilich auch gleiche Pflichten haben.“ Spielhagens Dialog ist immer geistreich und noch von dem jungdeutschen Zug erfüllt, möglichst viel Gedanken zu entwickeln. Darüber wachsen sich seine Personen allerdings bisweilen zu förmlichen Rednern aus, was wir heute bereits als unrealistisch empfinden.

„Die von Hohenstein“ (1863) und „In Reih' und Glied“ (1866) gehören im Grunde genommen zusammen; vielleicht hat darum der eine Roman die Bedeutung des andern etwas gedrückt. Während das letztere Werk als eins der schönsten Erzeugnisse Spielhagens angesehen wird, haben

„Die von Hohenstein", die Geschichte einer degenerierenden Adelsfamilie, aus sehr sensationellen Motiven herausgearbeitet, keine tiefere Wirkung ausüben können. Ein Journalist steht im Mittelpunkte des Romans, ein leidenschaftlicher Charakter, der durch die Liebe zu einer Adligen aus seiner natürlichen Sphäre gezogen wird, so daß er Weib und Kind einem unerlaubten Liebesglück opfert. Der Roman schließt mit einer glänzenden Schilderung der Revolutionsbilder und das Ende ist der Untergang des Helden. Er erscheint als problematische Natur, aber mit einer bedeutsamen Variante. Eine Nebenperson in dem Roman nennt ihn „trotz seines ungestümen Freiheitsdranges und Adelshasses im Grunde eine despotische Natur, eine Junkernatur", ähnlich der „heroischen Natur", wie sie Auerbach definiert hat. Seiner Weltanschauung tritt darum auch die des Dichters entgegen: Münzer ist Kosmopolit und Sozialist, sein Prinzip ist der staatliche Zwang, die Bevormundung des Individuums — des Dichters Evangelium lautet: Erziehe dich selbst, du deutsches Volk, zur Freiheit und zur Liebe! Am schönsten wird dieser Gedanke lebendig in der Gestalt des sanften, stillen Balthasar mit ihrem unerschütterlichen ethischen Idealismus.

Das Vorbild zu Münzer nahm Spielhagen aus der Wirklichkeit, wie er überhaupt mit Vorliebe gewisse Modelle der Zeitgeschichte auch in seinen späteren Romanen benutzte. Hier wie „In Reih' und Glied" — den guten Titel verdankte er Auerbach — war es Lassalle. In ihm sah er das Muster der von dem Dorfgeschichtendichter aufgestellten „heroischen Natur". „Aber wenn nicht alle Zeichen trügen, so ist die Zeit des Heroentums vorüber. Das Feldgeschrei heißt jetzt nicht mehr einer für alle, sondern alle für alle . . . Wir wissen jetzt, daß alle Länder gute Menschen tragen und alle gute Menschen bilden eine einzige, große Armee, der einzelne ist nichts weiter als ein Soldat in Reih' und Glied . . ." Der Held, Leo Gutmann, wird uns geschildert in seinen Knabenjahren, ein psychologisch sehr fein ausgeführtes Bild; wir sehen ihn schon hier unter dem Einflusse der sozialistischen Ideen; eine herbe, trotzige Proletariernatur, der Schulmeister Tusky, der unter den Bauern die aufrührerische Bewegung des einstigen „Buntschuh" wieder anzufachen sucht, gewinnt bestimmenden Einfluß auf seine Denkweise. Wir werden mitten in die große sozialistische Strömung hinein versetzt, die wie ein Riesenfragezeichen sich vor unserm

Jahrhundert aufgerichtet hat. Der vierte Stand, das Proletariat, fordert seine Rechte, Leo will sie ihm durch eigene Kraft sichern. Allein um etwas zu erreichen, um etwas zu sein, bedarf es der Macht: das Königtum soll sie ihm gewähren. In einer Unterredung, die Leo mit dem König hat, einer eigenartigen romantisch-phantastischen Natur, weiß er diesen zu fesseln und für seine sozialistischen Pläne zu gewinnen; er wird der Vertraute der königlichen Macht, und da er nicht blöde in seinen Mitteln ist und selbst mit den Orthodoxen paktiert, so winkt bereits das Ministerportefeuille. Da aber tritt der Umschlag ein, seine Verlobung mit der Tochter eines Generals führt zu einem großen Skandal, seine Staatsfabrik wird von Aufständischen zerstört, der König läßt ihn fallen und der Tod des Monarchen besiegelt vollends seinen Sturz, mit welchem die konservative Partei ans Ruder gelangt. In einem Duell tödlich verwundet, endet der Held seine abenteuerliche Laufbahn.

Der Roman hat große, spannende Szenen, eine geradezu außerordentliche Kraft der Charakteristik spricht aus einzelnen Figuren. Es ist nicht bloß ein weit angelegtes Zeitbild, sondern eine der besten Schöpfungen epischer Kunst. Allein er hat auch Schwächen. Neben seiner Jugendgespielin Silvia, einer der vielen opferfreudigen, großdenkenden weiblichen Naturen, die Spielhagen in seinen Romanen verkörpert hat, erscheint Leo Gutmann weniger als heroische Natur denn als diplomatischer Intrigant. Sein Gegenbild ist Walter, der hochherzige, bescheidene Idealist, dessen Leben mühevolles Kämpfen und Ringen ist. Ihm aber wird, wenn Leo und Silvia untergehen, zuletzt ein bescheidenes Glück, das ihn mit seiner Jugendgeliebten verbindet. Dem ganzen Plane nach entwickelt sich die Weltanschauung des Dichters mehr negativ als positiv. Das Bild des öffentlichen Lebens erscheint — man bedenke, daß es die sogenannte Konfliktszeit war, in welcher der Roman erschien — grau in grau, wie die Zeit selbst in den Gemütern noch keine Ahnung ihrer nahen politischen Zukunft weckte; tiefer und lebendiger spürte sie das Wirken der sozialen Mächte, die grollenden Stimmen des vierten Standes. Schon tauchte die Frage auf, wie diese Ausbrüche unterirdischer Gewalten zu verhindern seien, und dieser Frage und ihrer Lösung in dem Sinne, wie sie ihm der ethische Idealismus seiner Gesinnung eingab, widmete Spielhagen seinen nächsten großen Roman: „Hammer und Amboß“ (1869).

Kann der Dichter überhaupt soziale Fragen auch nur theoretisch lösen? Eine überflüssige Frage, aber wenn er auch keine sozialen Fragen zu lösen imstande ist, so hat er vielleicht eine soziale Aufgabe: diese oder jene Wurzel des Übels bloßzulegen und an den sittlichen Geist der Menschheit zu appellieren, sie auszugraben und zu vernichten. „Hammer und Amboß", der neue Roman des Dichters, stützt sich auf einen solchen Appell an die Menschheit: „Unser Herrschertum, unsere Adelsinstitutionen, unsere Heereseinrichtungen, unsere Arbeiterzustände", so wird die Idee des Romanes erläutert, „überall das kaum versteckte, grundbarbarische Verhältnis zwischen Herren und Sklaven, zwischen der dominierenden und der unterdrückten Kaste; überall die bange Wahl, ob wir Hammer sein wollen oder Amboß. Nicht Hammer oder Amboß, Hammer und Amboß muß es heißen, denn jedwedes Ding und jeder Mensch in jedem Augenblicke ist beides zu gleicher Zeit." Unter diesen Umständen fügt es sich, daß „wie der Herr den Sklaven, so der Sklave den Herrn korrumpiert und daß in politischen Dingen der Vormund zugleich mit dem Bevormundeten verdummt. Die Wut zu befehlen, die sklavische Gier sich befehlen zu lassen, verschlechtern die Welt, füllen Zucht- und Arbeitshäuser."

Wir wissen jetzt alle, daß mit dieser rein ethischen Theorie die sozialen Probleme nicht zu lösen sind und daß die „Solidarität der menschlichen Interessen" die alte Magenfrage nicht aus der Welt schafft. Aber der Dichter wollte an dem Falle eines besonderen Menschenschicksals die ethische Macht nachweisen, die in der Erkenntnis liegt, daß der Mensch sich ebenso selbst bestimme, wie er sich durch andere bestimmen lasse. Der Held des Romanes gerät durch seine müßige Willfährigkeit, durch sein stetes Amboßsein zuletzt in das Zuchthaus, hier vollzieht sich in ihm unter der verständnisvollen Leitung des humanen Gefängnisdirektors, der jene obige Theorie ausspricht, ein Umschwung: er lernt den Segen der Arbeit kennen, ein anderer tritt er in das Leben zurück, um in demselben sich fortan als „Hammer und Amboß" zu erweisen und zu Ansehen und Glück zu gelangen. Als Herr und Leiter einer Fabrik ändert er das Verhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer ganz in dem Sinne seines Grundsatzes, indem er fortan die Arbeiter selbst an dem Gewinne teilnehmen läßt. So schön und zugleich echt human die Idee des Romanes ist, ihre Durchführung erscheint nicht einwandfrei und zwar auch darum

nicht, weil das Schicksal des Helden nicht das eines normalen, typischen, sondern eines anormalen Falles ist. Georg Hartwig, der Held, ist ein Charakter, den wir von der ersten Seite des Buches an lieb gewinnen, aber es ist doch, ehrlich gesagt, ein rechter Glücksvogel. Er dient zwar als Arbeiter von der Pike an, aber wie rasch klimmt er die Stufen des Lebens empor, wobei die Liebe ihm überdies noch hilfreich die Hand bietet. Sein Leben kann nicht als Muster und Norm der Hammer- und Amboßtheorie gelten; es ist eine Ausnahme in der Zahl der Hunderttausende, die Amboß sind, ohne wie er die Launen der Fortuna auf sich zu lenken. Aber wer möchte dies Buch nicht lieben, das mit die schönsten Naturschilderungen enthält, die Spielhagens Kunst entworfen? Der stimmungsvolle Reiz der pommerschen Landschaft, die Szenen aus dem Schmugglerleben, vor allem der Seesturm in der Hafenstadt — das alles ist in einzelnen Bildern, mit poetischer und zugleich realistischer Kunst, mit warmer, leidenschaftlicher Empfindung ausgeführt. Es gibt wenig in unserer epischen Literatur, was damit sich messen kann.

„Hammer und Amboß" ist ein sogenannter „Ich-Roman": der Held erzählt selbst seine Lebensgeschichte, und durch die erste Person des Vortrages gewinnt die Darstellung eine eigenartige, interessante Färbung. Unleugbar würde das Werk in der dritten Person des Vortrages verloren haben. Spielhagens Theorie will, daß der Ich-Roman den Höhepunkt des modernen Romanes darstellt und darum hat er auch später die Ichform bevorzugt. Die geschichtliche Auffassung des Romanes dürfte sich kaum im Einverständnis mit dem Dichter erklären; vielmehr erscheint in jedem Romanstoff zugleich die Form gegeben, welche für die künstlerische Gestaltung die angemessenste ist und der Dichter wird selbst es im Gefühl haben, welche er zu wählen hat. Je mehr sein eigener Charakter sich mit dem Helden deckt, desto eher wird er die Ich-Form vorziehen; je objektiver, kühler und widersprechender er seinem Helden gegenübertritt, desto lieber wird er die andere Form wählen. Bei Spielhagen sind die Romanhelden gleichsam nur verschiedene Entwickelungsstufen des Dichters selbst gewesen, der sich in ihnen objektivierte; seine Theorie wurzelte also in seinem individuellen Temperament, wie Richard Wagner die Forderungen seiner musikalischen Dramas nur aus den Bedingungen seines eigenen Genius entwickelte. Der Reiz des Ich-Romans beruht vielmehr auf einer Eigenschaft, die Spielhagen fast

absichtlich in seiner Theorie zurückdrängt, auf der Eigenschaft nämlich, daß von der epischen Dichtung Individualität und Tonart des Vortragenden, d. h. des Erzählers nicht zu trennen sind, daß also dem Roman weit weniger ein objektiver Charakter zukommt, als Spielhagen ihm zuerteilt wissen möchte.

* * *

Zu den jungen Talenten, die sich in den österreichischen Landen mit Feuereifer der politischen Fortschrittsideen ihrer Zeit bemächtigten, gehörte nicht zuletzt Alfred Meißner, der Dichter des „Ziska". Ein Enkel A. G. Meißners, des Zeitgenossen Schillers und Wielands, geboren am 15. Oktober 1822 zu Bregenz als Sohn des dortigen Badearztes, veröffentlichte Meißner 1846 seine ersten Gedichte und die Gesänge des „Ziska", die bei ihrem revolutionären Stimmungscharakter von der österreichischen Regierung verboten wurden. In den fünfziger Jahren erschienen unter seinem Namen die Romane, welche seinen literarischen Ruhm zwar nicht vermehrt haben, dennoch durch die scharfe Art, wie sie das reaktionäre Regiment in Österreich und den mit ihm verbundenen kirchlichen Geist geißelten, das Interesse der Zeitgenossen fesselten. Es steht jetzt fest, daß diese Arbeiten nicht allein von Meißner verfaßt, sondern aus der Mitarbeiterschaft mit seinem Freund Franz Hedrich (1825—1895) entstanden sind. Das literarische Verhältnis zwischen den beiden entspann sich im Jahre 1854, als sie sich in Tabarz zu der Abfassung des Romanes „Zwischen Fürst und Volk" zum erstenmal zusammenfanden, und es dauerte jahrelang bis zu dem am 29. Mai 1885 zu Bregenz erfolgten freiwilligen Tode Meißners, der mit dieser geheimen Mitarbeiterschaft unzweifelhaft in Verbindung stand, da Meißner die Aufdeckung des Verhältnisses befürchten mußte. Damit ist auf dem Namen des talentvollen, aber leichtsinnigen Dichters ein dunkler Fleck zurückgeblieben.

Die gleiche freiheitliche Gesinnung hatte neben der gemeinsamen Neigung für die Dichtkunst die beiden Dichter zusammengeführt. Von solchen Ideen war schon ihr erster Roman „Zwischen Fürst und Volk" (1854) durchdrungen. Eine romantische Fabel verknüpfte darin die Gegensätze von Fürst und Volk. Der Gesamtton war elegisch, wie auch in dem Hauptwerk Meißners „Sansara" oder „Der Freiherr von Hostiwin" (1858). Eine poetische Idee ist hier in einer gewissen psychologischen Entwickelung durchgeführt. Im Mittel-

punkte des Romanes steht der Typus des genialen Genußmenschen, der von Liebe zu Liebe eilt und zugleich Unheil auf Unheil für andere heraufbeschwört, bis er endlich, zur Erkenntnis gekommen, kalt und tot für die Liebe zu sein glaubt und sich in die Einsamkeit der Alpenwelt zurückzieht, wo er sich düsteren Betrachtungen hingibt. Dieser Typus war nicht neu, der byronsche Manfred spukt in dem Freiherrn von Hostiwin. Der Pessimismus des englischen Dichters wurde aber gleichzeitig von dem des deutschen Philosophen Schopenhauer abgelöst. Zum erstenmal — noch ehe Schopenhauer zu allgemeiner Kenntnis und Anerkennung gelangt war — hinterließ seine Weltanschauung hier jene Spuren, die in der Romanliteratur der siebziger Jahre so breit sich abzeichnet. Meißner hatte durch die Schwester des Philosophen, Johanna Schopenhauer, das Hauptwerk desselben „Die Welt als Wille und Vorstellung“ kennen gelernt und es hatte einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht. Dennoch ließ er seinen Helden nicht in der Weltentsagung verharren; durch eine reine Liebe, die er erst in sich bekämpfen zu müssen glaubt, wird er etwas sehr romanhaft zur Versöhnung mit der Welt, dem Leben und sich selbst zurückgeführt. Ebenso romanhaft suchte das Buch seine Helden und Heldinnen nur in aristokratischen Salons, in denen höchstens Künstler als gleichberechtigt gelten. Und doch ist eine kleine bürgerliche Episodenfigur, die schalkhafte, verliebte Marietta, vielleicht die reizendste Gestalt, die Meißner gezeichnet hat. Jedenfalls steht von allen Meißner-Hedrichschen Romanwerken „Sansara“ künstlerisch am höchsten. Der Romanzyklus „Schwarzgelb“ (1862—1864) mit seiner Fortsetzung „Babel“ (1867) schilderte vom freiheitlichen Standpunkt aus die Zustände der österreichischen Reaktion von 1850—1860, ohne jedoch in der Handlung die abgerundete Einheit und in den Typen jenen Grad künstlerischer Durchbildung zu zeigen, der sie vollkommen von den in ihnen verkörperten politischen Prinzipien unabhängig macht. In der Liebesgeschichte der Haupthandlung wurden die Gegensätze zwischen Bürgertum und Adel als unversöhnlich hingestellt. Die kirchenpolitischen Verhältnisse Österreichs gaben weiter den Anlaß zu den beiden historischen Romanen „Zur Ehre Gottes“ (1860) und „Die Kinder Roms“ (1870), von denen der erstere, eine Jesuitengeschichte, die Erbschleicherei des Ordens in einer abenteuerlichen Verwickelung behandelte, der letztere das aufklärerische Zeitalter Josephs II. und die Versumpfung der Reformen

dieses Monarchen durch den Widerstand der klerikalen Elemente mit einer Fülle von kulturhistorisch interessantem Material schilderte. Diese Vorliebe für genrehafte und gleichzeitig originelle Züge tritt auch in den historischen Novellen und Zeitbildern Meißner-Hedrichs hervor, wie in den „Charaktermasken" (1862), „Novellen" (1864), „Norbert Norson" (1883) und in den wohl ganz von Meißner herrührenden „Rokokobildern" (1871). Was leider die literarische Produktion Meißners kennzeichnete, war der Mangel an künstlerischem Ernst, und dieser Mangel verschuldete schließlich auch den sittlichen Fehler, in den er durch sein Verhältnis mit Hedrich geriet.

* * *

Auch Franz Dingelstedt hatte in der freiheitlich-literarischen Bewegung sich einen Namen gemacht. Der hessische Gymnasiallehrer (geb. am 30. Juni 1840 zu Halsdorf bei Marburg, gest. am 15. Mai 1881 zu Wien) hatte durch seine „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" (1840) die Aufmerksamkeit sowohl der Regierungen wie ihrer liberalen Gegner erweckt; seiner Stellung enthoben und auf den Beruf des Journalisten angewiesen (1841), entwickelte sich dann Dingelstedt in überraschender Weise bis zum Generaldirektor der kaiserlichen Hoftheater in Wien; 1876 fiel ihm auch der Freiherrenstand zu. Eine so außerordentliche Laufbahn mußte wohl mit dem Verzicht auf mancherlei verbunden sein, im besonderen mit dem Verzicht auf die Ausgestaltung des eigenen Talentes. So viel Dingelstedt als praktischer Theatermann geleistet hat, als Theaterdichter selbst hat er sich nicht hervorgetan, und seine epischen Arbeiten beschränken sich, von einigen Novellen abgesehen, auf zwei Romane, die immerhin der Erwähnung in der Literaturgeschichte würdig sind, obwohl sie im übrigen auch dem Dichter Dingelstedt kein neues Lorbeerblatt eingebracht haben.

Der erste und bedeutendste, „Unter der Erde", erschien bereits 1841 und wurzelt noch ganz in den Empfindungen der jungdeutschen Epoche. Es ist die Stimmung der Opposition gegen die moderne Gesellschaft, die in ihm vorwaltet, und es ist der bekannte geniale jungdeutsche Held, den das tragische Schicksal ereilt. Was im besonderen für das Werk charakteristisch, war die Wertherstimmung des ersten Teiles, die Sehnsucht nach einem Heilquell der Genesung von der Unnatur und

den damit verbundenen bitteren Erfahrungen des gesellschaftlichen Lebens. Der Aristokrat sucht ähnlich wie Auerbachs Held in „Neues Leben" diese Heilung in dem arbeitsharten Dasein des Bergmannes unter der Erde und findet sie dort sowie in der Liebe eines schlichten Dorfkindes. Aber seine Vergangenheit, mit der er nicht rein abgeschlossen, zerreißt das aus einfacher natürlicher Empfindung geschlossene Band wieder und bereitet allen den Untergang. Die „Amazone", der zweite Roman Dingelstedts, wurde in einer Zeit geschrieben (1868), wo er sich bereits die empfindsame Art des jungdeutschen Naturells abgewöhnt hatte. Der Roman, in einer süddeutschen Großstadt spielend, greift in die an Hackländer anknüpfende Genrerichtung über; es sind Bilder des künstlerischen und kaufmännischen Lebens, die in flotter, wenn auch zu feuilletonistischer Manier uns vorgeführt werden. Die Charakteristik einzelner Figuren ist geistvoll und witzig und verrät den erfahrenen Weltmann, aber da sie sich mehr in Äußerlichkeiten bewegt, so kommt ein tieferes psychologisches Interesse nicht auf. Dingelstedt gehörte zu den Vermittlern zweier Epochen; die Poesie des jungen Dichters war der Tendenz entsprungen und es berührt wohltuend, daß er seiner Vergangenheit wenigstens insofern nicht untreu wurde, als er am Ausgange seiner Laufbahn und seiner Tage, da überall in der Politik wie in der Ästhetik die Philosophie der Tatsachen verkündet wurde, mannhaft das Recht der Tendenzpoesie verteidigte.

Fünfter Abschnitt

Im neuen Reich

1. Das neue Zeitalter — Der geschichtliche Roman

Der große Nationalkrieg von 1870—71 mit allen seinen Ruhmestaten bezeichnete für die literarische Entwickelung nicht den Beginn einer neuen Epoche. Als die mächtige Woge patriotischer Begeisterung unser Volksleben durchflutet hatte und das Geschlecht, das tüchtig bei der Arbeit gewesen, sich auch tüchtig im Kampfe um die Ehre des Vaterlandes erwiesen, da gab es Stimmen, die, seherisch beanlagt, von heute auf morgen den neuen Aufschwung der Poesie prophezeiten. Aber die Propheten sahen sich getäuscht: weder klangen die Saiten der deutschen Lyra von unerhörten Melodien, noch setzten in Drama und Roman die Genies die neuerstandene Nation in Erstaunen. Darum erstarb die Hoffnung nicht, daß das neue Zeitalter sich nicht mit kriegerischen Lorbeeren begnügen könne; so viel hatten ja die Dichter für das Deutsche Reich getan, ehe es vorhanden gewesen, daß sie auch selbst erscheinen mußten als die Kündiger des neuen Volksgeistes. Immer jedoch zögerte die Muse und nur die Mode kam, ihren Glückskindern rasch verwelkende Kränze auf das Haupt zu drücken. Die Besten und Tüchtigsten, zu denen man aufsah, blieben für das nächste Jahrzehnt die Alten, die man schon vorher bewundert hatte; sie vollendeten noch manches treffliche Werk, das sie bisweilen erst auf die Höhe ihres Schaffens führte, aber sie begründeten keine neue Richtung, sie gaben dem neuen Zeitalter nicht einen besonderen literarischen Charakter. So hält sich denn bis in den Anfang der achtziger Jahre die Entwicklung des Romans in denselben Bahnen wie im vorigen Abschnitt; die alten Formen werden erweitert, die

alten Helden bekommen zeitgemäße Nüancen, der Roman geht mächtig in die Breite, allein bereits werden die Spuren sinkender Kraft in ihm deutlicher und nur darin zeigt er sich vorerst dem noch tiefer sinkenden Drama überlegen, daß er die innigste Fühlung mit dem geistigen Leben und den langsam erwachsenden Gestaltungen des neuen Nationalgeistes bewahrt. Erst am Ende der achtziger Jahre setzt dann die neue naturalistische Bewegung ein, die das Bild des literarischen Lebens und Strebens vollkommen zu verändern scheint; es ergeben sich heftige Reibungen zwischen entgegengesetzten Prinzipien: eine neue Generation sucht sich der literarischen Führung zu bemächtigen. In diesem Widerstreit wird auch der Roman zu einem Kampfmittel und in seiner Entwicklung spiegelt sich besonders deutlich die Ausbildung der neuen Strömungen wider.

* * *

Mit der Begründung des deutschen Reiches blühte das Nationalbewußtsein unseres Volkes kräftig und lebendig auf. Zu der literarischen Einheit, die bisher allein das geistige Band der deutschen Stämme gewesen, gesellte sich die staatliche, die Gemeinsamkeit bestimmter politischer und rechtlicher Güter, die auch nachdrücklich auf das gesellschaftliche und soziale Leben zurückwirkte. Aber derartige ideale Güter wie ein Nationalbewußtsein sind kein Geschenk des Himmels in der Nacht, sie haben ihr Wachstum, ihre Entwicklung, ihre Ausschreitungen und Ausartungen, ehe sie ein fester Besitz werden. Das deutsche Nationalbewußtsein kennzeichnete sich zunächst als eine Art chauvinistischen Rausches, von dem das deutsche Volk ergriffen war, als ein großes, geistiges Fest, das man feierte, unbekümmert darum, daß gerade Feste immer ein Ende und manchmal sogar kein erfreuliches nehmen. Bei der jungen Generation machte es sich geräuschvoller laut als bei der alten, welche die Mühen und Kämpfe um das neue Heiligtum noch in der Erinnerung trug. Weit förderlicher griff die geschichtliche Forschung ein, welche nun von dem Gipfel des nationalen Erfolges zurückblickte in die Vergangenheit und die Kettenglieder zählte, deren es bedurfte, ehe der Ring deutscher Einheit geschlossen werden konnte. Aus dem nur zu begreiflichen Freudenrausche ging eine nationale Empfindung gekräftigt und gestärkt hervor, nämlich die Liebe zur

Vergangenheit des deutschen Volkes und das Bewußtsein erneuter geistiger Einheit mit jenen untergegangenen Geschlechtern, die den Stolz und Ruhm der germanischen Rasse in der Geschichte darstellen. Diesem Einflusse konnte sich am allerwenigsten der geschichtliche Roman entziehen, die deutsche Vorwelt wurde fortan ein bevorzugtes Stoffgebiet dichterischer Produktion.

Das erstarkte Nationalbewußtsein war jedoch nur eins von den Momenten des neuen Zeitalters. Der wirtschaftliche Aufschwung erzeugte eine Fülle neuer sozialer Erscheinungen, für welche der Historiker und der Dichter in der Vergangenheit nach Analogien suchten. Das deutsche Kaisertum des Mittelalters ist reich an gewaltigen Persönlichkeiten, zu denen die genialen Männer des deutschen Reiches sich in willkommenen Vergleich stellen können, aber seine sozialen Zustände sind einfach, sein wirtschaftliches Leben unentwickelt, seine Anschauungen von den unsrigen durch eine Kluft getrennt. Man suchte nach anderen Vergleichen und fand sie merkwürdigerweise in dem ägyptischen Pharaonentum, dem römischen Cäsarismus, in der französischen Revolution und in der Renaissance. Die brutale Welt des überreizten römischen Absolutismus mit ihrer hochentwickelten geistigen Kultur, ihren materiellen, sozialen und religiösen Gegensätzen, ihrer sittlichen Fäulnis und dem pessimistischen Idealismus ihres neugeborenen Christentums stand dabei im Vordergrunde; zugleich durchsäuerten die pessimistischen Ideen Schopenhauers auch den Geschichtsroman und wurden fremden Zeitaltern und Völkern ohne weiteres untergeschoben.

Das dritte Moment, welches den jetzt geschichtlichen Roman kennzeichnet, war sein polyhistorisch-archäologischer Charakter. Untergegangene Kulturen wurden mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit geschildert und das fremde, sorgfältig ausgeführte Zeitkolorit in die grellste Beleuchtung gesetzt. Man hat gerade über diesen Zug am meisten gespöttelt und dort, wo das Beiwerk die Hauptsache, der gelehrte Apparat die Dichtung unterdrückt, mit Recht, allein im übrigen war der Spott übel angebracht, am übelsten von denen, welche den modernen realistischen Roman predigten. Denn der treibende Gedanke in dieser Art Romandichtung war doch kein anderer als der des Realismus selbst; man wollte keine frei hingeworfenen Phantasien mehr, sondern ein deutliches Bild der Wirklichkeit, und um diese Deutlichkeit für

die Vergangenheit zu erreichen, bleibt auch dem genialsten Dichter nur übrig, sich zu den Büchern und archäologischen Funden zu setzen. Es ist die entscheidende Frage, inwieweit seine Phantasie ausreicht, aus dem allgemeinen Grundbilde, welches das Stadium sichert, die besonderen Einzelbilder der Dichtung zu gewinnen. Dieser Prozeß ist schließlich derselbe wie in dem Verhalten des realistischen Dichters zu der Wirklichkeit: auch er soll aus der Beobachtung der Wirklichkeit nicht ein Haufen zerstreuter Eindrücke, sondern ein in sich gefestigtes Gesamtbild erwerben, von dem seine Dichtung die subjektiv gefärbten Wechselbilder liefert. Leider findet man in vielen dieser neuen Geschichtsromane nur ein geschicktes Mosaik gelehrter Notizen, während man sich vergebens nach einem Dichter hinter denselben umsieht.

Die außerordentliche Verehrung, die der Deutsche allezeit der Bildung entgegenbringt und seine alte Vorliebe, der Poesie einen Professorenmantel umgehängt zu sehen, trugen nicht zuletzt das ihrige dazu bei, den Geschichtsroman in dem Jahrzehnt 1870—90 in Mode zu bringen. Sehr viele, wenn nicht die meisten dieser Geschichtsromane entsprangen nur dem Beweggrunde ihrer Verfasser, dem Zeitgeist und dem Gemeingeschmack zu dienen; einem war der historische Roman jedoch Herzenssache: Gustav Freytag, der wirklich den Weg suchte, Geschichte in Dichtung umzusetzen. Freytag hatte im Hauptquartiere des Kronprinzen Friedrich Wilhelm die kriegerischen Ereignisse von 1870 in der Nähe ansehen können. In dem Toben des Kriegswetters gingen ihm die ersten Gestalten seines „Ahnen"-Zyklus (1872—80) auf und das beglückende Bewußtsein, wieder in dem Kreise einer großen einigen Nation zu stehen, hat unverkennbar dem Dichter bei seinem Werke geholfen. Keiner war für die Aufgabe berufener als er, in welchem der dichterische Geist und der mit warmem Herzen forschende Gelehrte sich einten. Der Grundgedanke des in acht Abteilungen erscheinenden Werkes war schon in den Betrachtungen der „Verlorenen Handschrift" über das Verhältnis des einzelnen zur Gesamtheit, des Individuums zu seinem Volke angedeutet worden. Die Taten der Ahnen üben auf die Nachgeborenen einen bestimmenden Zwang hinsichtlich ihres Handelns und Schicksals aus, einen Zwang, der sich in demselben Maße vermindert, als die Einwirkung eines großen nationalen Volkslebens auf den einzelnen wächst. Der Zusammenhang des Individuums

mit seinen Ahnen und mit seinem Volke, das Maß ethischer Freiheit, das ihm dieser Zusammenhang läßt und durch das allein er sich den wahren Gehalt, das Glück seines Daseins erobert, war das Problem der Ahnendichtung, wenn man will, eine wissenschaftliche Aufgabe, die poetisch gelöst werden sollte. In der Darstellung von sieben Lebensschicksalen suchte der Dichter sie zu erfüllen nach einem streng durchgeführten Prinzip. Wie die Charakterzüge der Helden in den verschiedenen Abteilungen sich ähneln, so ähnelt sich auch die Handlung derselben, immer umfaßt sie den Kampf des Helden um sein Weib, immer gipfelt sie in einer verhängnisvollen Katastrophe. Was sich leider nicht ähnelte in den einzelnen Romanen, war die künstlerische Ausführung: mit glänzenden Bildern deutscher Vergangenheit wie „Ingo“ und „Ingraban“ begann der Zyklus und mit den matten, farblosen Strichen „Aus einer kleinen Stadt“ war ihm beschieden zu enden.

„Ingo“ und „Ingraban“, die beiden ersten Abteilungen (1872), gehören zu dem Schönsten, was Freytags dichterische Kraft geschaffen hat; sie sind außerordentliche Kunstwerke, von einer sinnlichen Fülle der Sprache und des Kolorits, die bis dahin in dem Genre des historischen Romans unerreicht war. Man hat Freytag getadelt, weil die Sprache unserer alten Germanen bei ihm gezwungen, manieriert sei, und doch haben gerade Phantasie und Kunst im harmonischen Sinne im Dichter gewirkt, um eine Einfachheit und eine Anschaulichkeit des Ausdrucks zu erreichen, die etwas Homerisches hat. Und homerisch-anschaulich sind auch die Bilder germanischen Lebens in beiden Werken, von einer plastischen Kraft, die sich der Dichter geradezu abgezwungen hat. Darüber darf man nicht verschweigen, daß dieser Zwang nicht an allen Stellen verdeckt ist. In „Ingo“, um 350 spielend, ist der Held ein vertriebener Königssohn der Vandalen, der im Thüringerland Gastfreundschaft genießt, sich die Braut erwirbt und durch gewaltsame Entführung sie zum Weibe gewinnt, worauf die Rache einer verletzten Fraueneitelkeit und der Ingrimm der Geschlechtsgenossen seines Weibes ihm den Untergang bereiten. Glänzende Szenen malen uns altgermanische Sitten und Charaktere; ein leuchtender Schwung liegt in den markigen Schilderungen der germanischen Gastfreundschaft, ihrer Trinkgelage, Kampfspiele und Kämpfe, und eine feierliche Weihe in dem knappen Ausdruck ihrer

Liebesleidenschaft. Naturbilder von poetischer und symbolischer Schönheit sind in den sicheren Gang der Handlung verwoben und die einfache Charakteristik der Personen stellt uns ihre Züge doch lebendig und glaubhaft vor die Seele. Der Geist germanischer Treue in ihnen ist das sympathische Band, das ihre fremden Gestalten uns verwandt macht. Eine prächtige Gestalt ist selbst der König Bisino, den die leicht humoristische Färbung über das Intrigantenhafte glücklich hinwegbringt, herzhafte, biedere Gesellen sind der Häuptling Answald und seine Mannen, nur der dämonische Charakter der Königin Gisela, Ingos Freundin und Feindin, ist mißraten. Der Fehler ergab sich aus der Beschränkung, welche das Talent des Dichters kennzeichnet; alles Leidenschaftlich-Dämonische war seiner gesunden Natur innerlich fremd. Psychologisch feiner und interessanter war „Ingraban“; der Roman schildert die Einkehr des Sendboten Bonifaz bei den Thüringern und hebt mit dem Jahre 724 an. Das Eindringen des Christentums in die germanische Kultur und die dadurch erzeugten Gegensätze bilden den kulturhistorischen Hintergrund der Handlung, die Bekehrung des Thüringers Ingraban zum Christentum die Handlung selbst. Germanische und slavische Sitte werden in poetisch fesselnden Bildern ausgemalt: Ingrabans Wettkampf mit dem König Ratiz und seine Flucht aus dem Lager der Slaven sind kleine Kabinettstücke, sie werden übertroffen von der seelischen Kunst der Darstellung jener Szenen: wie in dem Herzen des friedlosen, ausgestoßenen Germanen, dem in treuer Hingebung seine Geliebte Walburg in die stille Waldnacht folgt, der Christengott sich regt, wie Ingraban vor der Größe des frommen, für ihn sein Leben opfernden Knaben Gottfried zusammenbricht und sich als überwunden von dem Gott am Kreuze bekennt.

„Das Nest der Zaunkönige“ (1873) führt in die Zeit der Sachsenkönige. König Heinrichs III. Kämpfe mit aufständischen Vasallen ziehen den Helden Immo aus dem Klosterleben in die Gefahren und Abenteuer des kriegerischen Tumultes, seine Liebe zu Hildegard, des Grafen Gerhard Tochter, die gewaltsame Entführung derselben durch ihn und seine Brüder reizen des Königs Zorn, der mit Heeresmacht die Burg der Zaunkönige bedroht, durch den Edelmut Immos und seiner Brüder aber versöhnt wird. Die Szenen im Kloster, Immos Gefangenschaft auf der Burg Gerhards sind reizende Genrebilder voll Anschaulichkeit und Leben, das Ge-

richt des Königs ein Kapitel von epischer Größe. Meisterhaft sind auch die Charaktere des diplomatischen, klugen und gefährlichen Königs und der Edith, der Mutter der Brüder, welche die selbstlose Treue deutschen Frauengemüts wahrt, gezeichnet. Doch ermattet die Handlung zu sehr in der Mitte und die großen geschichtlichen Gegensätze fehlen: das Werk erhebt sich nur in seinem erwähnten Schluß über das Genre.

Einen Versuch, auch die großen Ideen und Empfindungen der Zeit wenigstens zu berühren, machte der folgende Band: „Die Brüder vom deutschen Hause" (1874). Wie in den vorangegangenen Romanen spielt in diesem die Handlung zunächst auf thüringischem Boden. Das Zeitalter des Minnesanges, der Kreuzzüge und der Ketzerverfolgungen breitet sich vor uns aus. Der Held huldigt als Minneritter der schönen Agnes von Meran, zieht dann nach Italien zu Kaiser Friedrich II., erlebt in Palästina die merkwürdigsten Abenteuer und kann sich und die Geliebte, ein starkes, kühnes Bauernkind, nur dadurch aus den Händen des Ketzerrichters Konrad von Marburg retten, daß er dem deutschen Orden sich anschließt und diesem nach dem Preußenlande folgt. Das Buch ist eine Kette kulturhistorischer Bilder und epischer Abenteuer, aber kein historischer Roman. Die geschichtlichen Personen wie Landgraf Ludwig, die heilige Elisabeth und Konrad von Marburg sind verzeichnet, da Freytags Kunst den religiösen Empfindungen des Zeitalters nicht gerecht zu werden wußte; besser erscheint Kaiser Friedrich II., aber er ist ohne jeden genialen Zug hingeworfen, ein nüchterner Diplomat, nicht das große Charakterbild, welches das Andenken der Geschichte von ihm bewahrt hat.

Farbiger und erfreuender fiel wieder „Markus König" (1876) aus. Auch hier ist es der geschichtliche Gegensatz deutschen und slavischen d. h. polnischen Blutes, den der Dichter uns in den Motiven seiner Hauptpersonen schildert. Die Reformation ist angebrochen, Luther hat sein kühnes Wort gesprochen, in der Stadt Thorn sinnt der Kaufmann Markus König, selbst der alten Lehre zugetan, darauf, die polnische Herrschaft zu brechen und schließt mit dem Hochmeister des deutschen Ordens, Albrecht von Brandenburg, einen heimlichen Bund. Aber das Schicksal bereitet ihm nur Enttäuschung. Mehr als er ist sein Sohn Georg Held des Buches; seine Liebe zu der schönen Magistertochter, ihr gemeinsames Leben unter den Landsknechten ist nicht ohne Frey-

tagschen Humor und einen allerdings etwas kühlen Hauch von Poesie genrebildlich geschildert. Die Rolle, welche Doktor Luther zum Schlusse spielt, erregte mit Recht bei der Kritik Anstoß; es ist der tiftelnde Scholast, nicht der große Reformator, der das hochnotpeinliche Examen über Georgs wilde Ehe eröffnet.

In den „Geschwistern“ (Der Rittmeister von Altrosen. Der Freikorporal. 1878) sank dann das Genrebild bereits zur Anekdote herab: alles ist farblos und blaß oder wo es poetisch sein soll, manieriert. Die erste Novelle greift in das Zeitalter des 30jährigen Krieges, die zweite in die des preußischen Soldatenkönigs zurück. Die historischen Figuren sind nur skizziert, ohne Größe. Der Zyklus schloß dann oder vielmehr erstarb in dem Buche: „Aus einer kleinen Stadt“ (1880). Die Ahnenreihe läuft hier in einen Arzt und einen Journalisten aus, jener ein Kämpfer von 1813/14, dieser ein Zeitgenosse des wilden Jahres 1848. Aber weder von den Menschen und Ereignissen der einen noch der anderen Zeit wird uns ein großes Bild geliefert; allerlei kleine Kulturbilder werden breit ausgesponnen. Nichts von der Größe der Empfindungen, von der Wucht der Gedanken, welche jene Epoche erfüllten, tritt zutage. Wie ein schäumender Waldbach im sandigen Tale verrinnt, ist der große Ahnen-Zyklus im Philistertum mühsam zum Abschluß gelangt. Die alternde Kraft des Dichters trug einen Teil der Schuld, den anderen Teil seine falsche Theorie. Nach seinem eigenen Bekenntnisse erschien ihm die Schilderung politischer, religiöser und sozialer Ideen „kaum als eine würdige Aufgabe der Dichtung“, mit hartem Worte nannte er derartige Romane „Demimonde im Reiche der Poesie“. Die Theorie hat sich an ihm gerächt; er ist uns in seinen letzten Ahnen-Romanen das Beste an der Zeit und den Menschen, von denen sie handeln, schuldig geblieben. Er hat es ferner nicht vermocht, den „Ahnen“ den einzig würdigen Abschluß mit dem Jahre 1870 zu geben. Um das zu tun, mußte er auf den Ideenkampf jener Tage eingehen, den Gegensatz der politischen Bestrebungen schildern, der den großen Krieg begleitete und der in diesem letzteren selbst seine Entscheidung fand. Um alles zusammenzufassen: die große Aufgabe, die Freytag in seinen „Ahnen“ unternahm, ist allein nach ihrer kulturgeschichtlichen Seite gelungen, aber sie ist nicht in dem Sinne gelungen, wie er sie unternahm, als er das Verhältnis des einzelnen zu

seinem Volke in den Vordergrund stellte. Weder die geschichtlichen Ideen der alten und neuen Zeit, noch der Anteil des einzelnen an ihnen sind seiner Gestaltungskraft erreichbar gewesen.

Es ist bekannt, daß Freytag mit den „Ahnen" seine poetische Tätigkeit einstellte; bis zu seinem am 30. April 1895 in Wiesbaden erfolgten Tode schrieb er nur noch die so verschieden beurteilten Erinnerungsblätter „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" (1889), deren nüchtern-herben Auffassung des Charakterbildes des edlen kaiserlichen Dulders selbst viele seiner wärmsten Verehrer seltsam berührt hat.

* * *

Von den alten Germanen Freytags zu den alten Goten war geschichtlich nur ein Schritt; Felix Dahn schrieb seinen großen Roman „Ein Kampf um Rom" (1876—78). Der Dichter (geboren am 9. Februar 1834 zu Hamburg als Sohn des berühmten Künstlerpaares Friedrich und Constanze Dahn) hatte sich bereits als Universitätslehrer und Forscher auf dem Gebiete des altgermanischen Rechtes und der altgermanischen Geschichte wie als Balladendichter einen Namen gemacht. Er entwarf jetzt eine romanhafte Geschichte des Gotenvolkes von dem Tode des Königs Theodorich bis zum Untergange dieses Stammes unter König Teja am Vesuv. Viele Figuren treten in dem Werk auf, geschichtliche und erfundene, Kampfszenen wechseln mit idyllischen Bildern, römische Intriganten enthüllen ihre erstaunlichen Pläne und gotische Hirtenknaben und -mädchen ihre zarten Empfindungen. Mit unleugbarem Geschick ist der Gegensatz byzantinischer, römischer und germanischer Weltanschauung herausgearbeitet und ein gewisser Schwung durchatmet manche dieser Schilderungen, in denen jedoch nicht wie bei Freytag das Kulturhistorische, sondern das Abenteuerliche überwiegt. In der frei geschaffenen Gestalt des Präfekten Cethegus hat Dahn der weitgesponnenen Handlung einen Mittelpunkt gegeben. Dieser Cethegus will die Herrschaft von Rom den Byzantinern wie den Goten entreißen, Rom ist sein steter Gedanke, Rom sein Leben, und das will um so mehr besagen, als sein Leben überaus zäh ist. Aus den furchtbarsten Situationen rettet er sich, und in die furchtbarsten Situationen stürzen von neuem seine Pläne die beiden Völker, Goten und

Byzantiner; er hält die Welt gleichsam am Schnürchen. Er ist grausam, herrschsüchtig, intrigant, edel, tapfer, der letzte Römer. Er ist alles, was man will, nur kein Mensch, sondern eine ebenso ausgeklügelte Maschine wie die Handlung des Romans selbst. Diese gleicht einem großen Theater mit trefflichen Bühneneffekten und großartigem Personal, der Dichter dem Regisseur, der die Gruppierungen und die Verwandlungen besorgt. Aber keine Gestalt steht auf zwei menschlichen Beinen, Totila ist eine Engelsgestalt, Teja ein Trauerschatten. Die manierierte Sprache, die trotz ihrer poetischen Kraft auf Stelzen schreitet, verstärkte den Eindruck, daß in Dahn ein moderner Fouqué erstanden war. Das Publikum verschlang diese Gotengeschichte wie einst die Ritterromane des alten Romantikers, und um hinter seinem Vorbilde in nichts zurückzubleiben, ließ Dahn in seinen folgenden Werken: „Odhins Trost" (1880), „Sind Götter?" (1881) usw. auch die Fouquésche Gespensterwelt in neuer Gestalt lebendig werden. Er verarbeitete die halbe Edda zu Romanen und nannte die Gespenster in ihnen die „nordischen Götter". Den seltsamsten Eindruck erzeugt es, daß der Dichter in diese Götterwelt seine eigene moderne Philosophie mischt; Götter, die sich ihre Weltanschauung teils aus Spinoza, teils aus Schopenhauer entlehnt haben, muten uns nicht minder spaßhaft an, als wenn ihnen der Dichter Frack und Zylinder zum Kostüm gegeben hätte. Nach den nordischen Produkten schlachtete Dahn die Völkerwanderung ein, aus der er „kleine Romane" erscheinen ließ, in denen selbst von dem wirklichen Talent des Dichters zuletzt nur wenige Spuren noch zu merken waren. Aber daß Dahn (gestorben 4. Januar 1912) nicht nur ein echtdeutscher Mann und tüchtiger Forscher, sondern auch ein Dichter war, wird seinem Andenken bleiben.

Wenn Dahn sein Kolleg über die älteste Geschichte der Germanen las, so Georg Ebers das seinige über die Welt des alten Ägyptens. G. Ebers (geboren am 1. März 1837 zu Berlin als Sohn eines Bankiers) hat bekanntlich lange Jahre an der Universität Leipzig als Professor der Ägyptologie gewirkt. Eine schwere Krankheit, die ihn befiel, war der äußere Anlaß seiner poetischen Produktion. Es gelang ihm unbestreitbar, den ägyptischen Roman ebenso in Mode zu bringen wie einst Philipp von Zesen im 17. Jahrhundert mit der Staats-, Liebes- und Lebensgeschichte „Assenat", vor dem der Leipziger Professor allerdings das archäologische Wissen vor-

aus hatte. Ebers war in seinen poetischen Werken Fabulist und Schilderer, aber ägyptische Menschen vermochte er nicht ins Leben zurückzurufen; seine redseligen Geschöpfe verrieten zu deutlich ihre Herkunft aus dem modernen Professoren-Salon. Seine ersten Romane: „Eine ägyptische Königstochter" (1864), „Uarda" (1877), „Die Schwestern"(1880) waren ägyptische Märchen, breit und behaglich, doch nicht ohne Anmut ausgesponnen und von vielen und zum Teil überaus anziehenden Schilderungen des alten ägyptischen Kulturlebens durchflochten. „Homo sum" (1878) nahm sogar einen Anlauf zu einer gewissen seelischen Vertiefung, die in der Figur des Paulus am meisten gelang. Es ist Ebers bester Roman geblieben. Nach und nach aber erlahmte das Fabulierungstalent des Verfassers und an Stelle der fortschreitenden Handlung traten immer mehr und mehr langweilige Diskurse. Die Muse des Dichters wurde von Roman zu Roman („Serapis" 1885, „Die Nilbraut" 1887) schläfriger, trotzdem er durch einen Wirrwarr von Abenteuern das Interesse zu spannen suchte, immer flüchtiger seine psychologischen Motivierungen; was wuchs, war nur der Erfolg, der Ebers auch treu blieb, als er zeitweilig Abschied von dem Pharaonenlande nahm und sich in anderen Ländern und Zeiten umsah. Das Publikum las die breitspurige, behäbige „Frau Burgemeisterin" (1882) ebenso wie das ideenarme „Ein Wort" (1882), die „Gred" (1887), „Im blauen Hecht" (1895) mit ihrem äußerlichen Firnis deutschen Mittelalters usw. In seinem letzten Roman „Arachne" (1897) nahm Ebers, dem Beispiel vieler anderer folgend, gegen die naturalistische Bewegung Stellung. Unter ägyptisch-hellenischer Maske verlegte er die Gegensätze von Idealismus und Naturalismus in eine antike, epigrammatisch auslaufende Handlung: Der naturalistische Bildhauer Hermon lernt erst ideal gestalten, als er blind geworden. Schon war jedoch die Mode über ihren einstigen Liebling hinweggegangen.

Indem Ebers sich als Romandichter schließlich dem deutschen Mittelalter zuwandte, folgte er nur der Geschmacksrichtung, die eine Zeitlang den Tag beherrschte; eine spielerisch-poetisierende, im Formalen den dichterischen Wert suchende Nachempfindung breitete in Vers und Prosa sich aus. Paul Heyse erfand für diese Art von Dichtung den spöttelnden Ausdruck „Butzenscheibenpoesie". Ihr Hauptvertreter war neben Rudolf Baumbach lange Zeit Julius Wolff (1834 bis 1910), der Sänger des „Rattenfänger" und „Tannhäuser",

ein in gewisser Hinsicht großes formales Talent, das aber dort, wo es auf seine Reimkunst verzichtete, wie in den mittelalterlichen Romanen „Der Sulfmeister" (1883) und „Das schwarze Weib" (1894), dessen Handlung den Bauernkriegen entnommen war, völlig versagte. Gegen Ebers schnellschreibende, prosaisch nüchterne Art, die moderne Menschen und Verhältnisse einfach in ägyptisches Kostüm steckte, richtete damals der Pfarrer und Mitarbeiter des „Reichsboten", Heinrich Steinhausen (geboren 1836 zu Sorau) eine vielbeachtete Broschüre „Memphis in Leipzig" (1880) und schrieb danach selbst einen Roman aus dem Mittelalter „Irmela" (1881), der bis auf unsere Tage Auflage auf Auflage erlebt hat. Angeblich sollte es ein Gegenstück zu Scheffels „Ekkehard" sein, ganz in christliche Gesinnung getaucht und von ihrer Innerlichkeit durchdrungen, die schwermütige Geschichte eines Mönches, den zwar keine Herzogin, aber ein Ritterfräulein lockt, und der zuletzt entsagend im Kloster den wahren Frieden findet. Geschichtlich echt ist der Ton auch hier nicht, um die stillen, sauber gezeichneten Genrebilder fließt eine weiche, elegische Reflexion, die in ihrer Stimmung dem Mittelalter fern ist, aber einen poetischen Grundzug nicht verleugnet. Dann rief das Beispiel Ebers' die Professoren auf, es ihm gleich zu tun; kundige, lebenserfahrene Männer legten ihr reiches Wissen in Romanform nieder, so der Historiker Alfred Dove (1844—1916) in „Caracosa", eine durch eine treffliche Charakteristik des Hohenstaufenkaisers Friedrich II. ausgezeichnete Arbeit, und der Heidelberger Kirchenhistoriker Adolf Hausrath (1837—1910), von dessen historischen Romanen „Antinous", „Klytia" und „Die Albingenserin", die er unter dem Namen George Taylor veröffentlichte, den meisten Beifall fanden, Werke, die in der Hauptsache an die religiösen Zwistigkeiten des Mittelalters und der Reformationszeit anknüpften.

Auch Wilhelmine v. Hillern wandte sich dieser Richtung zu in ihrem Werke „Und sie kommt doch" (1879), einem Erzeugnis ihrer extravaganten Phantasie, die das Kühne auch diesmal in das Unnatürliche setzte. Einfacher nahmen sich dagegen die kulturhistorischen Erzählungen von Adolf Glaser aus „Schlitzwang" (1878), „Wulfhilde" (1880); mehr reflektierenden Verstand als poetische Kraft offenbarten die Romane von Gerhard v. Amyntor (D. v. Gerhardt) aus dem mittel-

alterlichen Städteleben („Frauenlob“, „Gerke Suteminne“), immerhin solide Arbeiten volkstümlichen Charakters.

Zwischen Ägypten und der deutschen Vergangenheit lag die Antike, der man sich bald in demselben Maße näherte, als das Interesse für das Mittelalter nachzulassen begann. Es zeigte sich allerdings, daß weder die schönheitsbegeisterte Phantasie des Dichters Robert Hamerling in dem Künstlerroman „Aspasia“ (1876) noch die seines jungen Geistesverwandten Oskar Linke (geboren 1853), der in seinen Märchen und Romanen („Milesische Märchen“, „Liebeszauber“) das Land der Griechen mit der Seele, fernab der rauhen geschichtlichen Wirklichkeit suchte, das Publikum zu fesseln vermochte. Nicht in Athen und Milet, sondern in dem alten Rom fanden die Modeschriftsteller ihr breites Feld, das sie frei nach Sallust und Tacitus unter gleichzeitiger Benutzung eines Handbuches der römischen Altertümer voll Eifer und mit größtem Erfolg bebauten, denn hier stieß man auf viel dankbarere Stoffe und Motive. Der merkwürdig „saturierte“ Zug in dem neuen deutschen Kaiserreiche begann in der entartenden Kultur des Römervolkes ein verwandtes Element zu spüren, die zur Mode gewordene Schopenhauersche Philosophie von dem Elend des Daseins ließ sich nirgends erbaulicher predigen als dort, wo raffinierter Lebensgenuß und raffinierter Lebensekel zusammenstießen. Die größten Erfolge auf diesem Gebiete errang das formgewandte, vielseitige Talent von Ernst Eckstein (geboren am 6. Februar 1845 zu Gießen, gestorben 18. November 1900). Seine Römerromane („Prusias“ 1883, „Die Claudier“ 1881, „Nero“ 1889) zeichneten die alte Kulturwelt in geschickter Weise, indem sie brillante Bilder zusammenstellten. Die Sklavenaufstände des alten Roms, die Christenverfolgungen unter Domitian und Nero boten hier der Phantasie eine Menge der seltsamsten Ereignisse und Charaktere, welche schon durch ihre Farbenkontraste wirkten; wenig kam darauf an, wie sich die Handlungen im einzelnen psychologisch motivieren ließen. Das Gewagteste nahm man geduldig hin und dem Autor selbst erschien es gar nicht komisch und lächerlich, daß er z. B. Nero als einen gebildeten Jüngling hinstellte, der über seiner sentimentalen Liebe zu einer christlichen Sklavin zum welthistorischen Scheusal wurde. Aber hinter des alten Bulwers romantischen Farben in den „letzten Tagen von Pompeji“ blieb auch Eckstein noch zurück.

Mit mehr Temperament und einer stärker individualisie-

renden Kraft suchte ein jüngerer Autor, Günther Walloth (geboren 1856 zu Darmstadt), das antike Leben in seinen drei Romanen: „Oktavia“ (1885), „Paris der Mime“ (1886) und „Der Gladiator“ (1888) darzustellen. In Walloth der vom Malerberuf zur Literatur überging, tritt bereits die neue naturalistische Richtung hervor. Für dieses Talent ist Rom so modern wie Paris und Berlin und er führt den Leser in ihre Straßen ein, als umgebe ihn selbst noch das Treiben und Wogen auf der Via Appia. Mit der Anschaulichkeit seiner Schilderung vereinigt sich eine nervöse Psychologie, die mit Vorliebe komplizierte Naturen als Helden wählt und die Seelen eines Nero, Domitian und Caligula seziert. Die Motive in den drei Romanen ähneln sich freilich so, daß sie nur Variationen voneinander zu nennen sind.

* * *

Wieder einmal zeigte es sich jedoch, daß die Mode an dem Besten und Schönsten, was diese Epoche gab, verhältnismäßig kühl vorüberging. Indem sie das Archäologische, das Jahrhunderte und Jahrtausende Zurückliegende begünstigte, hat sie Talente, die Ebers, Dahn und Eckstein im historischen Roman weit überragen, nicht zur verdienten Anerkennung kommen lassen, sobald sie es vorzogen, sich ihre Geschichtsstoffe auf eigene Hand zu suchen. Hierzu zählten Wilh. Jensen, Wilh. Raabe und vor allem C. F. Meyer.

Wilhelm Jensen (geboren am 15. Februar 1837 zu Heiligenhafen in Holstein, gestorben 24. November 1911), eins der eigenartigsten und vielseitigsten poetischen Talente, ebenso bedeutend als Lyriker wie als Novellist, ist leider auf dem Gebiete des Romans aus seiner individuellen Begabung heraus nicht immer zu abgeklärten, harmonischen Schöpfungen gelangt. Ihm eigen ist ein in unserer gegenwärtigen Dichtergeneration geradezu seltener Natursinn, der auch seine historischen Romane und Novellen mit den schönsten landschaftlichen Bildern bereichert, aber seine weiche Phantasie neigt zu Extremen: sie verbindet gern das Träumerische mit dem Schrecklichen. In diesem Zuge erweist Jensen eine innere Verwandtschaft mit den Genies der alten Romantik und aus diesem Zuge erklärte es sich, wenn in seinen historischen Romanen: „Nirwana“ (1877), „Um den Kaiserstuhl“ (1878),

„Vom römischen Reich deutscher Nation" (1882) die Gegensätze sich so häufen, daß sie das Gemüt des Lesers belasten. Wie ein grauer schwerer Herbstnebel ruht es auf dem seltsamen Gemälde der französischen Revolution in „Nirwana", selbst die humoristischen und idyllischen Szenen durchzittert ein leises, träumerisches Weh, daß alles Glück hienieden sterben müsse. Jensen ist im eminenten Sinne ein Stimmungsdichter, und wer ein Organ besitzt für die phantastisch-träumerischen Regungen der Dichterseele, wird den fleißigen, arbeitsamen Poeten auch dort noch hochschätzen, wo die Muse nur zögernd seiner Hand folgt. Seine Arbeiten, unter denen wir die Novellen obenan stellen, hier aufzuzählen, ist unmöglich. Von seinen historischen Romanen aber verdienen noch „Am Ausgang des Reichs", „Der Hohenstaufer Ausgang" (mehrfach aufgelegt), „Die fränkische Leuchte", „In majorem Dei gloriam" und der in Schleswig-Holstein in den Jahren 1848—50 spielende Roman „Unter der Tarnkappe" besonders genannt zu werden. Nicht weniger ist Wilhelm Raabe ein Stimmungsdichter zu nennen, der die Stoffe seiner geschichtlichen Romane und Novellen mit Vorliebe aus dem 16. oder 18. Jahrhundert wählte. Auf „Unseres Herrgotts Kanzlei" folgte außer mannigfachen kleineren historischen Erzählungen „Das Odfeld" (1890), wohl das packendste Historienbild, das dem alten Meister noch gelang.

Zu Jensen und Raabe bildete der Schweizer Conrad Ferdinand Meyer (1825—98) den Gegenpol. Er scheint keine subjektiven Stimmungen zu kennen oder vielmehr er verwebt sie so in die Charaktere seiner geschichtlichen Novellen, daß sie unlösbar von jenen sind. Von Haus aus und durch den Verkehr mit bedeutenden Männern der romanischen Schweiz in seiner Bildung ganz französisch, wandte sich C. F. Meyer erst 1867 mit seinen „Balladen" der deutschen Literatur zu, die er mit seinen historischen Poesiewerken wahrhaft bereichert hat. Er übertrifft alle, die hier genannt sind, an Größe der Charakteristik. Freytag ist in seinem Kolorit wärmer, allerdings nur in seinen ersten Romanen, Meyer dafür schwungvoller in dem Linienwurf. Den Schweizerdichter bekundet eine gewisse Kühle des Tons (vielleicht „Die Leiden eines Knaben" 1883, ausgenommen) und auf sentimentale Gemüter üben seine klaren, künstlerischen Schöpfungen in ihrer gedrängten Sprache nur geringe Anziehung aus.

Aber es ist Kraft und Leben in seinem Talent, das die größte Aufgabe vielleicht nicht zu scheuen hatte und die kleinste darum oft wie die größte behandelt. Seine Eigenart bekundete er schon in der Wahl des geschichtlichen Milieus; die von großen, historischen Gegensätzen erfüllten Stoffe sind ihm die liebsten, und er wählt für sie zugleich einen aparten Rahmen. So sucht er die Schwierigkeiten, wo ein anderer sie vermeiden würde, er wird aus künstlerischem Übermut bisweilen sogar barock: nur ein Dichter wie er konnte es wagen, Dante zum Novellenerzähler zu machen. („Hochzeit des Mönchs" 1884.) Nur ein Talent wie das seinige konnte den rätselhaften Thomas Backet, den englischen Kanzler, zum Helden einer Novelle machen und diese obenein von einem unscheinbaren, treuherzigen Gesellen in der guten Stadt Zürich einem frommen Stiftsherrn erzählen lassen. („Der Heilige" 1880.) Nur eine so sichere Gestaltungskraft wie die seinige brauchte sich in seinen Novellen die Streiflichter auf einen Karl den Großen, Gustav Adolf, Ludwig XIV., Karl X. u. a. nicht zu ersparen, während ein anderer furchtsam derartige weltgeschichtliche Größen im Hintergrund gehalten hätte („Gustav Adolfs Page"1882). Manche dieser geschichtlichen Charaktere erfüllen nur die Episode einer Novelle und doch heben sie sich scharf und grell ab wie Marmorbilder, die in der Nacht ein Blitz erleuchtet. Der Dichter trifft das geschichtliche Pathos in seinen großen Gestalten und vergißt darüber nicht die kleinen Züge, die uns jene fernen Erscheinungen nah und näher rücken; seine Kühnheit ist zugleich vollkommene Unbefangenheit. Einen verschollenen Helden der Schweizer Lokalgeschichte „Jürg Jenatsch" (1876) wählte er zum Helden seines ersten und einzigen Romans. Das Buch entwarf trotz seiner durchaus nicht einwandfreien Technik ein lebendiges Bild verwickelter Händel und stellte doch breit und kräftig eine heroische Natur in den Mittelpunkt, einen Charakter, der aller sittlichen Gesetze spottet und nur rein und sittlich in seiner Vaterlandsliebe ist. „Die Versuchung des Pescara" (1887) bietet das Widerspiel zu diesem ersten Helden; hier finden wir den Feldherrn, dessen reines Herz zurückschaudert vor dem Verrat und nicht minder vor dem sittlich verkommenen Italien, das in ihm den Retter anruft. Die letztere Novelle ist neben der „Richterin" das Schönste, was Meyer geschrieben. Sie ist die Erfüllung jener ästhetischen Forderung, welche nicht bloß die Widerspiegelung der historischen Zufälligkeiten wie Kostüm und Lokalfarbe,

sondern auch der geschichtlichen Ideen verlangt. Auch „Angelo Borgia" (1890) führt in den Kreis der italienischen Renaissance ein, und es ist hier interessant, im Vergleich mit der Geschichte zu sehen, wie leicht und frei er seine Charaktere umgebogen hat, ohne ihre Grundzüge zu ändern. Gerade in den Charakteren malte er die Zeit und ihre Gegensätze und überall vereinigte er die psychologischen Motive mit den geschichtlichen. Keiner seiner zahlreichen Mitstrebenden auf diesem Gebiete ist innerlich so reich und äußerlich so zurückhaltend in seinem Reichtum: kurz und knapp im Ausdruck, ist er als echter Künstler auch kurz und knapp in der Komposition, ja sogar in der Wiedergabe des inneren Lebens seiner Figuren, allein was ihm an Reichtum leerer Worte abgeht, ersetzt er durch die Anschaulichkeit seiner Sprache, durch die energische Bestimmtheit, mit welcher die innere Welt der Gedanken und Empfindungen uns entgegentritt. Ein Muster hierfür ist die kleine Novelle „Die Richterin", die in der Hand eines jeden anderen zum breitgesponnenen Roman geworden wäre: Stemmas düstere Erinnerungen und Wulfrins leidenschaftliche Liebesglut sind hier keine lyrischen Träumereien, sondern leibhaftige, dramatisch gestaltete Visionen, wie die Novelle überhaupt in ihren Motiven und ihrem Aufbau etwas pointiert Dramatisches hat. Trotzdem war Meyer nicht Dramatiker, sondern Epiker, und wenn es sonst keine Kennzeichen hierfür gäbe, so bezeugte es seine Vorliebe, durch den Mund zweiter Personen zu erzählen. Auch der nur auf plastische Wirkung ausgehende Künstler legte damit das Zugeständnis ab, daß die Subjektivität des Erzählers einen bestimmenden Reiz der epischen Dichtung ausmacht und daß der Roman und die Novelle darum nur Reliefbilder, keine statuarischen Gestalten wie das Drama zu schaffen vermögen.

* * *

Eine Reihe anderer Autoren, deren eigentliches Schaffensfeld auf einem anderen Gebiet liegt, wagten sich mit mehr oder minder Glück an die geschichtliche Dichtung. So schrieb der Literarhistoriker A. Stern, mehr an Riehls Art sich anschließend, eine Reihe guter geschichtlicher Novellen sowie mehrere geschichtliche Romane („Die letzten Humanisten" 1880, „Camoëns" 1887). Moderner geartet zeigte Rudolf v. Gottschall in großen Romanen aus der neueren Geschichte („Im Bann

des schwarzen Adlers" 1877, „Das Fräulein v. St. Amaranth" 1881, „Rübezahl" 1899) Geschmack und bemerkenswerte Gestaltungskraft, wenn auch diese Arbeiten nicht den Ruhm des bekannten Dichters und Literarhistorikers zu heben vermochten; dafür waren sie allzusehr dem Unterhaltungsbedürfnis des Lesepublikums angepaßt. Auch Fr. Spielhagen wandte sich einmal dem Geschichtsromane zu und gab in „Noblesse oblige" (1888) ein bewegtes Gemälde aus der drangvollen Franzosenzeit in Deutschland, in welchem eine edle Frauengestalt im Mittelpunkte der spannungsreichen Handlung steht. Den zeitgeschichtlichen Roman im Stile Gödsches ohne dessen Phantasie, freilich auch ohne dessen Pikanterien, erkor sich Gregor Samarow — mit seinem wahren Namen bekanntlich Oskar Meding (1863—66 Rat am Hofe des Königs von Hannover) zur fruchtbaren Bearbeitung. In bändereichen Romanen („Um Szepter und Kronen" 1872, „Europäische Minen und Gegenminen" 1875 usw.) behandelte er die Ereignisse von 1866—70, wobei er die Erfahrungen seiner politischen Laufbahn so romantisch wie möglich verwertete und den patriotischen Sensationsgelüsten des Publikums schmeichelte. Auch der Lustspieldichter Ernst Wichert (1831—1902) versuchte sich im historischen Roman. Er blieb dabei auf dem Boden seiner ostpreußischen Heimat, deren geschichtliche Hauptmomente und Staatsaktionen ihn reizten. „Heinrich von Plauen" (1881) und „Tilemann vom Wege" (1890) sind, wenn auch dichterisch nicht bedeutsam, doch tüchtige Arbeiten alten Stils, deren Auflagezahl bewies, daß sie immer wieder mit Interesse gelesen werden.

Die literarische Krisis, die dann in der Mitte der achtziger Jahre ausbrach, war der weiteren Entwicklung des historischen Romans nicht günstig. Die neuen Talente wollten von der Vergangenheit nichts wissen, von der man ja angeblich überhaupt nichts wisse; ihr Feldgeschrei war die „Moderne" mit ihren modernen Stoffen und Fragen. Als diese kurze naturalistische Epoche überwunden war, begann auch das dichterische Interesse für den geschichtlichen Roman sich wieder zu regen, ohne daß er bisher die Beliebtheit der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurückgewonnen hat. Sie bleibt für diese beiden Jahrzehnte in literarischer Hinsicht ungemein charakteristisch.

2. Der Zeitroman — Die alte Generation

Die große Hauptaufgabe des Zeitromans, die Stimmungen und Verstimmungen seiner Epoche wie in einem Spiegel wiederzugeben, blieb ihm auch trotz der allgemeinen Vorliebe für den Geschichtsroman nach der Begründung des Reiches erhalten. Im Spiegel des historischen Romans glänzte und funkelte der nationale Stolz, wie das vorige Kapitel gezeigt hat; viel trüber zeigte sich der des Zeitromans. Aus den Romanen der Gutzkow, Spielhagen, Raabe quillt es jetzt wie ein bitterer, pessimistischer Strom der Empfindung, als hätte das Deutsche Reich, nach dem sich ihre literarische Generation gesehnt, für sie nur Enttäuschungen gebracht. Und in der Tat fanden sich im Leben wie in der Literatur Tendenzen, die ihrem Sinn aufs heftigste widerstrebten.

Dem jungen Geschlecht, das sich jetzt regte und bewegte, waren in der Politik die trüben Erinnerungen der Reaktionszeit fremd und fremder geworden. Dafür entfaltete der Geist Bismarcks, welcher der neuen Zeit gewaltsam seinen Charakter aufdrückte, neue politische und soziale Gegensätze. In ästhetischer und ethischer Hinsicht hatte die alte Generation das geistige Erbe der Klassiker treu bewahrt als ein heiliges Gut der Nation. Die Form des Kunstwerkes galt als untrennbar von seinem Gehalt, die Wahrheit nicht als ohne die Schönheit denkbar; soviel Realismus der Roman auch in sich aufgenommen, er sollte doch nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch ihre Ideen und Ideale zum Ausdruck bringen. Das ethische und soziale Ideal war das der Humanität; es verlangte die Verpflichtung des Individuums, sich und andere zur Bildung und zur Freiheit des Geistes zu erziehen. Auf diesem Grunde der Freiheit, Bildung und Humanität hatte die alte Generation gewünscht und gehofft, das nationale Leben und mit ihm das neue Kaisertum aufgebaut zu sehen. Es gab da Enttäuschungen über Enttäuschungen, und so wuchsen aus dem Boden des Zeitromans die Verstimmungen empor, die schließlich den Charakter förmlicher literarischer Fehde gegen neue soziale, ästhetische und ethische Strömungen annahmen. Aber im Widerstreben der alten Generation wirkte doch der gewaltige Wirklichkeitssinn des 19. Jahrhunderts, der eben die reale Tatsache auf den Thron stellte, auch auf sie ein, und wer sich noch fortentwickeln konnte, der

kämpfte oft mit den Waffen seiner Gegner. Damit gehen wir aber schon über den Rahmen dieses Abschnittes hinaus, der im wesentlichen zu zeigen hat, wie die Vertreter des alten Zeitromans sich zum neuen Reich stellten.

Noch spiegelte sich das große Kriegsjahr 1870—71 in der Zeitdichtung mit seinem versöhnenden und erhebenden Glanze wider. In Berthold Auerbachs „Waldfried“ (1874) schloß der süddeutsche Demokratismus Frieden mit der neuen Wendung der Dinge, der Jubel über das neu errungene Kaisertum drängte die Stimmung von 1848 und die Erinnerungen an das Frankfurter Parlament zurück. Der Roman charakterisierte sich als eine allerdings ziemlich verzwickte Familiengeschichte, wohl besser, als die Lebensaufzeichnungen eines treuen demokratisch gesinnten Mannes, der als Jüngling die Schmach der Metternichschen Reaktion am eigenen Leibe und in eigener Seele erfahren muß, sich dann einen Hausstand gründet und als wackerer Bürger für das Wohl der Seinigen und des Vaterlandes wirkt. Eine Reihe vortrefflicher Stimmungsbilder beleuchtet das öffentliche Leben im deutschen Süden von 1866 bis 1870. Der Jammer des Bruderkrieges 1866, den das eine Wort „Gottlob, wir sind besiegt!“ für die süddeutsche Bevölkerung so bitter charakterisiert, und die nationale Erhebung des großen Krieges bilden den Hintergrund der menschlichen Schicksale, die der Dichter erzählt. Auerbach war mit dem Jahre 1859 nach Berlin übergesiedelt und ein überaus teilnahmevoller Zuschauer der großen Ereignisse bis 1870 gewesen. „Waldfried“ war sein letztes größeres Werk, ehe er am 8. Februar 1882 in Cannes, wohin er sich zur Wiederherstellung seiner Gesundheit begeben, unter der bitteren Verstimmung über die antisemitische Bewegung seines Vaterlandes sein Leben aushauchte. Der Dichter, der auf die literarische Entwicklung seines Jahrhunderts einen so großen Einfluß ausgeübt, liegt auf dem Kirchhofe seines Heimatdorfes Nordstetten begraben. Seine letzten größeren Erzählungen „Landolin von Reutershofen“ (1878), „Der Forstmeister“ (1879) und „Brigitta“ (1881) vermochten ebensowenig wie seine „Neuen Dorfgeschichten“ (1876) die Wirkung seiner früheren Romane und Erzählungen zu erreichen.

Siegeshymnen anzustimmen war Karl Gutzkow am allerwenigsten die geeignete Natur. Aber auch er empfand den Zusammenhang seines literarischen Wirkens mit dem neuen Zustande der Dinge, und wohl aus diesem Anlaß bot

er den Zeitgenossen die Übersicht über seine gesamte literarische Tätigkeit, indem er seine „Gesammelten Werke“ herausgab (1873—79), die „Rückblicke auf mein Leben“ (1875) und die Beiträge „Zur Geschichte unserer Zeit“ (1875) veröffentlichte. Dann kamen die sogenannten Gründerjahre und nun reckte sich seine jungdeutsche Weltanschauung in dem Romanbilde der „neuen Serapionsbrüder“ (1877) noch einmal spöttisch und ironisch gegenüber dem „chaotischen Wirrwarr“ der neuen Tage auf und machte sich in leidenschaftlichen Sarkasmen Luft. Der Dichter schien zu der alten Formlosigkeit seiner Jugend zurückgekehrt zu sein, die Handlung des in adligen und bürgerlichen Kreisen spielenden Romanes war bedeutungslos gegenüber den satirischen Reflexionen, mit denen er die Zustände der Literatur, Kunst, Politik, des sozialen Lebens usw. bedachte. Der Roman führt seinen Titel von einer geselligen Vereinigung, die alle Montage in einem Lokale der Residenz — Gutzkow wagte nicht einmal Berlin zu sagen — über Tagesfragen debattiert; mit der Handlung selbst stehen die neuen Serapionsbrüder in keiner Verbindung, sie sind gleichsam nur ein Chorus des öffentlichen Lebens. Weit besser als diese vom bittersten Pessimismus erfüllten Serapionsbrüder waren dagegen „Die Söhne Pestalozzis“, die Gutzkow vorher, im Jahre 1870, veröffentlicht hatte, ein pädagogischer und halbhistorischer Roman, der ein Nachbild des unglücklichen und rätselhaften Kaspar Hauser zum Helden hatte und warm die Pestalozzischen Ideen in der anschaulichen Schilderung eines Erziehungsinstituts gegen das reaktionäre Schulregiment vom Jahre 1854 verfocht. Ein tragisches Geschick riß bald den ruhelos seinen Aufenthalt wechselnden Dichter aus dem Leben; er starb am 16. Dezember 1878 von Kohlendunst in seinem Zimmer erstickt, in Sachsenhausen bei Frankfurt a. M. Er, der so lebendig den Geist früherer Tage in seinen Werken zum Ausdruck gebracht, fand zu der neuen Wendung der Dinge nicht mehr die rechte Stellung, und diese Empfindung war es zweifellos, welche sein Lebensende stark verbitterte.

Was bei Gutzkow Verstimmung geworden war, stimmte sich bei Friedrich Spielhagen, der nun in Berlin seinen dauernden Aufenthalt nahm, zu einem Ton der Resignation. Er fand wie im Kontrast zu dem ungestümen Drängen der Zeit und zu der Riesengestalt Bismarcks, von welcher diese bestimmt wurde, die ideale menschliche Größe fortan fast

mehr im Leiden und im Dulden als im Handeln. Dem Kriegsjahr 1871 entsprang der kleine Roman „Allzeit voran", der jedoch weder in seiner Stimmung noch in seinen Figuren von besonderer Bedeutung war. Eine etwas problematische Figur, die Tochter eines Unteroffiziers, welche die Maitresse eines kleinstaatlichen Fürsten wird, war die Heldin dieses Werkes, das kleinstaatliche Hofleben jedoch sicherlich nicht ein günstiger Boden, um die Resonanz der großen politischen Ereignisse wiederzugeben. Aus dem Berliner Leben und der Berliner Gesellschaft gewann dann der Dichter in der Gründerzeit den Stoff zu seinem großartigen Zeitgemälde „Sturmflut" (1876), einer der bedeutendsten Romanschöpfungen unserer Literatur. Es war ein genialer Gedanke, den dahinflutenden Goldstrom der Milliardenjahre in Parallele zu stellen mit der hereinbrechenden Wasser-Sturmflut der Ostseeküste und die doppelte Katastrophe als ein doppeltes Gericht über menschlichen Leichtsinn und menschliche Verworfenheit zu kennzeichnen. Die Gegensätze der reichbewegten, rasch vorwärtsschreitenden Handlung sind prächtig entworfen; ihren Mittelpunkt bildet das Schicksal einer adligen und einer bürgerlichen Familie; jene repräsentiert in dem General v. Werben die tüchtige, aber in einseitigen Standesvorurteilen befangene, konservative Aristokratie, diese in dem demokratischen Fabrikanten Ernst Schmidt und dem edlen, wackeren jungen Lotsenkommandeur Reinhold das freiheitlich gesinnte und dem Fortschritt huldigende Bürgertum. Um diese beiden Familien gruppieren sich die übrigen Personen oder vielmehr Zeittypen; eine etwas verwickelte Familiengeschichte muß die Beziehungen liefern, die sie aneinander ketten, obwohl das kaum notwendig gewesen wäre. Denn nicht von diesen romanhaften Beziehungen, sondern von den sozialen Verhältnissen, welche sie verkörpern, wird das Interesse des Lesers gefesselt: die Welt „des Schwindels", ihre treibenden Kräfte mit den hohen aristokratischen und plebejisch-bürgerlichen Namen, die wüsten Orgien und die sittliche Gemeinheit, welche der Goldstrom erzeugt, werden mit anschaulicher Kraft gezeichnet, bis auf dem Gipfel der Ausgelassenheit die Katastrophe jäh hereinbricht. Die Störung des Gründerfestes, die Flucht der beiden Liebenden und die in geradezu prachtvollen landschaftlichen Bildern entrollte Sturmflut an der Ostseeküste, welche wiederum in das Schicksal der Hauptpersonen eingreift, sind die drei epischen Glieder in dieser gewaltigen Katastrophe, die in

dem Leichenbegängnis des unglücklichen Liebespaares, in der selbstlose Liebe predigenden Rede Schmidts wie mit besänftigenden Akkorden ausklingt. Neben dem Gründungsschwindel und der Jagd nach dem Golde treten auch andere soziale und politische Bewegungen, wenn auch blässer und nur angedeutet hervor, vor allem die Sozialdemokratie und der sich kühner regende Ultramontanismus, für welchen letzteren Spielhagen leider die etwas verbrauchte Figur des Jesuiten im Frack mit stark romanhaften Zügen wieder benutzt hat.

Nach der „Sturmflut" schuf der Dichter ein Jahrzehnt hindurch keinen großen Roman, der in seinem Stoff und seinen Tendenzen dem Leben der eigenen Zeit entnommen gewesen wäre. „Platt Land" (1879) war ein Gemälde der neuvorpommerschen Landschaft vor der Zeit von 1848, außerordentlich in seinen landschaftlichen Schilderungen, in seiner Charakterisierung der Typen pommerschen Lebens, in seinem kunstvollen Aufbau und seinem ethischen Grundgedanken. Er war aber ebenso wie der etwas später erscheinende, in ähnlichen Kreisen spielende, aber viel schwächere „Ulenhans" (1884) kein Roman, in dem der Dichter zu den Fragen Stellung nahm, welche die deutsche Nation bewegten. Die Welt mußte fortschreiten, die sozialen und politischen Zustände eine neue Färbung gewinnen, das Bild, welches der Dichter von ihnen gewonnen, sich merklich verändern, ehe er sich wieder veranlaßt fühlte, die Spannkraft seines Temperaments, den Reichtum seiner Phantasie in einem neuen Zeitromane zu entladen, der unter dem fragenden Titel „Was will das werden?" (1887) ein neues, großes Zeitbild entwarf. Wie „Hammer und Amboß" war dieser Roman ein Ich-Roman. Der Held, der in einer pommerschen Kleinstadt aufwächst, erzählt seine Lebensschicksale von den ersten Tagen seiner Kindheitserinnerungen bis zur gereiften Männlichkeit, er schildert die Kreise männlicher Gesellschaft, durch die er sich wie David Copperfield und Wilhelm Meister bewegt, die Personen, die er geliebt und gehaßt, die Freunde, die er gefunden, die Gedanken, die ihm aus eigenem Innern erwuchsen und die aus fremdem Geist ihm zugetragen wurden. Dieser Ich-Erzähler hier, Lothar Frank, ist ein Dichter, und sein Roman oder sein Schicksal, wie man will, besteht in nichts anderem als in der Erziehung und Ausbildung seines Ichs für die dichterische Aufgabe. Das geschieht allerdings in einer allzu romantisch bewegten Handlung, in der uns die Enthüllung

nicht erspart bleibt, daß Lothar der uneheliche Sohn eines mit dem Leben abenteuerlich spielenden Herzogs ist. In allerlei Typen zeichnete Spielhagen dann die zeitlichen Stimmungen; drückend erhebt sich über dem Ganzen unsichtbar der Schatten des großen Kanzlers. Schon steckt in jedem Menschen, welcher gesellschaftlichen Schicht er auch angehört, „ein Stück von einem Sozialdemokraten". Was will das werden? raunen die Ängstlichen, aber noch zuversichtlich und in froher Hoffnung erwidert der Dichter: „ein Hohes und Herrliches und eine neue glorreiche Phase der ewig strebenden Menschheit".

Von diesem Optimismus ließ allerdings Spielhagens nächster Roman „Der neue Pharao" (1889) nur noch wenig erkennen. Der Roman brachte die Generation von 1848 im Gegensatz zu der gegenwärtigen, er stellte dem Idealismus, der Selbstlosigkeit der alten das Strebertum und den Materialismus der modernen gegenüber, und wieder bietet eine etwas verwickelte Familiengeschichte die Fäden, die sich zu der Handlung verschlingen. Berlin ist der Schauplatz der Erzählung, die Attentate Hödels und Nobelings auf Kaiser Wilehlm I. sind der zeitliche Hintergrund. Der Roman wurde wegen seiner Tendenz bei seinem Erscheinen heftig angefochten, aber seine Fehler und Inkongruenzen lagen vor allem in der Psychologie der Figuren.

Dieser Zeitabschnitt von 1870—90 bedeutete den Höhepunkt in Spielhagens dichterischem Schaffen, das damit jedoch keineswegs abgeschlossen war. Mit erstaunlicher Regsamkeit schrieb er neben einer Reihe von Novellen noch Roman auf Roman, bei der er seine Opposition zu manchen Strömungen der Tagesanschauungen aus seiner liberal-humanitären Weltanschauung heraus niemals verhüllte. Er beschränkte sich nicht darauf, diese Opposition nur in der Form der Debatte zu bekunden, sondern entwarf dazu stets eine sorgsam aufgebaute Handlung. Als die naturalistische Bewegung, darin Zola folgend, die Behauptung aufstellte, daß der Roman einen „experimentalen Charakter" tragen müsse, der Romandichter mit dem Mann der Wissenschaft auf gleicher Stufe stehe, gab Spielhagen in seinem „Sonntagskind" (1893), einen Gedankengang in „Was will das werden?" wieder aufnehmend, die Entwicklungsgeschichte eines Dichters in seinem Sinne. Aber er verleugnete hier nicht gewisse Einflüsse des Naturalismus selbst, namentlich nicht in der

Schilderung der sozialen Zustände des Arbeiterdorfes, wie er sich überhaupt durchaus nicht völlig ablehnend gegen die neue realistische Bewegung verhält. Eine Zeitlang aber wandte Spielhagen sich dann überhaupt von dem Lärm des Tages ab. Schon sein nächster Roman: „Die Stumme des Himmels“ (1894), ein Jean Paulsches Wort zum Titel nehmend, war einzig und allein ein Buch der Leidenschaft, über dem doch Goethes geklärte Stimmung schwebt, „daß Poesie und Leben zwei Kreise sind, die nichts miteinander zu tun haben“, und wer sie als Mensch verwirkt, der geht wie Held und Heldin des Romans daran zugrunde. Schöne Naturschilderungen von Norderney zeichneten das Werk aus; ihm folgte „Susi, eine Hofgeschichte“ (1895), deren Heldin eine der fesselndsten Frauengestalten Spielhagens ist, von dem man einst nicht ganz mit Unrecht gesagt hat, daß er sich selbst in jede seiner Heldinnen verliebt habe. Wie diese ganz in Anmut getauchte herzlose Kokette mit raffiniertem Geschick ihren Gatten betrügt und den Herzog sich erobert, ist meisterhaft gezeichnet, nicht minder bewundernswürdig aber die Komposition, welche die Fäden der Handlung in sorgsamer Weise zusammenschlingt, um die Katastrophe so ungezwungen wie möglich erscheinen zu lassen.

Zu den ethischen Problemen seiner Zeit kehrte der Dichter dann in „Selbstgerecht“ (1896) und noch mehr in „Faustulus“ (1897) zurück. Er wandte sich hier gegen die durch Nietzsche in der Belletristik Mode gewordene „Umwertung der Werte“. Ist es sittlich erlaubt, einen Menschen zu töten, von dem ich weiß, daß er mir und anderen tödliche Gefahr bringt, und über diesen Totschlag dem Staate keine Rechenschaft zu geben d. h. den Vorfall einfach zu verschweigen? Fritz Mauthner hat gleichzeitig in einem interessant geschriebenen Roman „Kraft“ (1894) diese Frage bejaht, Spielhagen verneint sie im „Selbstgerecht“ durch seinen Oberförster, den er zum Helden seiner spannungsreichen Erzählung gemacht hat, zuletzt mit Entschiedenheit. Noch energischer aber erhebt er sich in „Faustulus“ gegen diese Lebensphilosophie, welche des subjektive, eigenmächtige Spiel mit den Lebensmächten zum Rechte der Persönlichkeit erheben will. Es ist fast ein Zug geistreicher Kritik der Modeanschauungen, daß Spielhagen Handlung und Helden des in einer kleinen Stadt der Ostsee spielenden Romans in das Jahr 1850 zurückverlegt, in das Zeitalter der „problematischen Charaktere“, wo Stirner eben sein

Buch „Der Einzige und sein Eigentum", dieses alte Testament zu „Zarathustras" Evangelium, veröffentlicht hatte. Der Held, der Goethes „Faust" für eine im Guten und Bösen „schwankende Gestalt" erklärt, will als „Faustulus" den vollen Kraftmenschen spielen, nicht zuletzt in der Liebe, wo er von sehr unrühmlichen Verhältnissen ausgehend nach der Verführung eines Fischermädchens, das er in den Tod treibt, sich als echte Strebernatur entpuppt. Daneben gibt die in fast naturalistischer Alltäglichkeit erscheinende Gemeinheit eines kleinstädtischen Ehebruchs dem Roman ein Gepräge, dessen Unerfreulichkeit die glänzenden Küstenbilder des Buches doch nicht ganz verdecken können. „Opfer" (1900) war dagegen wiederum ein großes Bild der Berliner Gesellschaft und im besonderen ihrer Stellung zur sozialistischen Strömung. Ein junger Aristokrat stellt sich aus Beweggründen der Gerechtigkeit auf die Seite der Arbeiterbewegung; als „Salonsozialist" von seinen Standesgenossen verspottet, fällt er im Duell nach einem romantischen Verhältnis mit einem Mädchen aus dem Volke. „Freigeboren" — (man kann ergänzen: und „freigestorben") (1902) bildete den Abschluß von Spielhagens dichterischer Tätigkeit; er starb am 25. Februar 1910 zu Berlin. Sein letztes Werk gab die Entwicklungsgeschichte einer großgearteten Frau und stellte zugleich eine Rekapitulation der vorangegangenen zeitgeschichtlichen Entwicklung dar. Wie die Heldin selbst nach einem Modell gearbeitet war, so brachte es auch eine Fülle anderer Modelle aus dem Berliner Gesellschaftsleben. Spielhagens Kunst der Landschaftsschilderung schweigt in seinen beiden letzten Romanen, die daher mit ihren Erörterungen zeitgeschichtlicher Probleme wieder stärker die jungdeutsche Art ästhetischer Lebens- und Weltauffassung hervortreten lassen. Immer wird Spielhagen bei all seinen Schwächen einer der charakteristischsten und zugleich geistreichsten Vertreter des deutschen Zeitromans im 19. Jahrhundert bleiben. Er hat dieser bedeutsamen und für uns Deutsche eigentlich bezeichnendsten Gattung des Romans ihr besonderes Gepräge verliehen, die Formen, die Gutzkow einst geschaffen, reicher entwickelt und ausgestattet, und so viele andere Wege der Roman seit ihm gegangen, als ein Meister in seiner Art wird Spielhagen immer genannt werden, ganz abgesehen davon, daß er die freiheitlichen Strömungen eines ganzen Zeitalters und nicht zuletzt den Charakter der Berliner gutbürgerlichen Gesellschaft in seinen Büchern in wohl

stark subjektiver, aber immer fesselnder Darstellungsweise festgehalten hat.

* * *

Nicht so vielseitig wie Friedrich Spielhagen, aber darum nicht minder mit einer gewissen Entschiedenheit des Tons und der Gesinnung wagte sich Paul Heyse auf das Gebiet des Zeitromans, wo der Schaffende nicht nur die ästhetische Kritik, sondern auch die Opposition aller Gegner der von ihm verfochtenen Ideen zu erwarten hat. Auch Heyse stand ganz unter dem klassizistischen Humanitätsideal in seinen Zeitromanen, von denen der erste „Kinder der Welt“ (1873) durch die darin enthaltene „Freigeisterei“ im preußischen Staate recht unliebsames Aufsehen erregte. Politische Interessen lagen dem feingesinnten Dichter immer fern. Seine in rein ästhetischer Sphäre sich wohlfühlende Natur stand derartigen Fragen mit einer gewissen Hilflosigkeit gegenüber; er verlangte nie etwas anderes vom Staate als den freien Raum für das Ausleben der persönlichen Individualität. „Die Kinder der Welt“ sind Charaktere, deren Anschauungen gegen die Anschauungen der modernen Gesellschaft opponieren; sie wollen nur leben in diesem diesseitigen Leben, sich seines Glückes und seiner Schönheit freuen, sie verwerfen den christlich-dogmatischen Wahn der Menge, der sogenannten „Kinder Gottes“, der wohl auch glücklich machen kann, aber nicht an ihre geistige Höhe heranreicht. Dieser Konflikt der Anschauungen wird in geistvoller Weise an einer Reihe echt Heysescher Figuren entwickelt, liebenswürdige und pikante Frauengestalten nehmen an diesen Gegensätzen Anteil, es ist eine auserlesene Gesellschaft schöner Seelen, die an dem Nektar und Ambrosia ihrer Philosophie sich labt und um den Hunger der geistig Armen und Elenden sich wenig kümmert. Der Roman spielt in dem alten Berlin, das noch nicht Reichshauptstadt geworden und das Heyse sehr hübsch schildert. Formulierte der Dichter in diesem Buche zweierlei Weltanschauungen, so in dem Romane „Im Paradiese“ (1876) zweierlei Moral. Ein Künstler wird von seinem Weibe hintergangen und verläßt es, er findet eine neue Geliebte, die seine Gattin, die Mutter seines Kindes wird, bevor die alte Ehe geschieden ist. Mit einer gewissen Absichtlichkeit wird die Künstlermoral der bürgerlichen Moral gegenübergestellt. „Im Paradiese“ ist sonst ausgezeichnet durch seine

fesselnden Schilderungen und überaus geistvollen Charakteristiken aus dem Münchener Künstlerleben. In dem „Roman der Stiftsdame“ (1887) begnügte sich Heyse, ein einfaches, aber ergreifendes Lebensbild zu schildern, anmutig und lebenswahr, eine seiner schlichtesten und schönsten Leistungen. Als dann Paul Heyse von der naturalistischen Bewegung auf das heftigste — und man kann nur sagen — schmählichste als abgelebter Schönheitsapostel angegriffen wurde, schritt er in dem Roman „Merlin“ (1892) zum Gegenangriff. Er machte hier ähnlich wie Spielhagen in „Sonntagskind“ einen idealistischen Dichter zu seinem Helden und gleichzeitig zum Mundstück seiner geistreichen und feinstilisierten Anklagen gegen die Richtung dieser modernen „Schächerpoesie“, wie sein Freund Wilbrandt sie getauft hatte. Sein Held Georg Falkner ist eine rein ästhetische Natur, als Mann ein Schwächling, dem die Laune seines Schöpfers das Schicksal bereitet, nicht die eigene Kraft. Er ist auch widerspruchsvoll in seinem Empfinden. Er versteht sich dazu, aus einem Trauerspiel „Rosamunde“, das er gedichtet, ein modernes naturalistisches Stück zu schaffen (wenn dies seinem Talente möglich ist, was man billig bezweifeln mag), nur daß er bei der Aufführung seinen Namen nicht nennen läßt. Aber als er seiner Frau die Treue bricht und er der Verführungskunst einer schönen Schauspielerin unterliegt, welche die Hauptrolle in dem von ihm verfaßten Märchenstück „Merlin“ spielt, ist das Mark seines Lebens für immer zerstört. Er endet im Irrenhause als idealistischer Dichter, der in tragischer Ironie den Schein der Kunst in Wirklichkeit umwandelt: nachdem er den Täufer Johannes mit dem blutenden Haupte in einem Trauerspiele dargestellt, durchschneidet er sich den Hals. Dieser Schluß des Buches ist trotz seines unverkennbar romantischen Charakters von erschütternder Gewalt. Man hat über der Tendenz gegen den Naturalismus, die Heyse allerdings ganz auf das moralische Gebiet hinüberspielt, die dichterischen Vorzüge des Buches verkannt. Auch in diesem Romane finden wir eine Anzahl mit echt Heysescher Anmut gezeichneter Gestalten und der freigeistige Zug seiner Denkungsart spricht sich nicht ohne Schwung in der Schilderung des Dr. Abel und seiner freien Gemeinde aus. Schwach und blutlos erscheinen dagegen die Typen des sozialen Lebens, die vorübergehend auftauchen; hier erwies sich wieder einmal, daß dem Naturell des hochgesinnten Dichters das Milieu der Massen, ihre Fragen, Sor-

gen und Schmerzen fernliegen: er hat nur das Mitleid für sie übrig, sich in ihr Dasein einzufühlen ist ihm unmöglich. In seinem Romane „Über allen Gipfeln“ (1895) zog er sich dann wiederum ganz in die ästhetischen und aristokratischen Kreise zurück, in denen er selbst zu Hause ist und mit soviel Anmut und Geist zu walten weiß. Hier klang auch die Sprache seines feingeschliffenen Stils, bei der ein leiser Hauch von Unnatur, wie bei den „Alten“ überhaupt, dem jüngeren Geschlecht schon stärker zum Bewußtsein gekommen war, ungezwungener, frischer und lebendiger. Wie in „Merlin“ ist er auch in „Über den Gipfeln“ Moralist, und zwar ist es diesmal die Philosophie des Nietzscheschen „Übermenschen“, gegen die er sich wendet. An den Helden — den Legationsrat eines Duodezstaatleins — tritt die Versuchung heran, einmal sich „jenseits von Gut und Böse“ zu stellen, nachdem ein Mißverständnis ihm seine Jugendliebe entfremdet hat. Aber auf der Höhe der Entscheidung — er kann Minister und Geliebter der exotischen Fürstin des Landes werden — schlägt ihm doch sein Gewissen; er sieht ein, daß er absolut kein „Renaissancemensch“, sondern ein vom Kantschen Imperativ erfüllter guter Deutscher ist. Das war nun gewiß keine Widerlegung der Nietzscheschen Philosophie, aber man bewegt sich auch hier unter liebenswürdigen und vornehmen echt Heyseschen Menschen. Noch im Greisenalter hat Heyse in seinem Roman „Die Geburt der Venus“ (1909) an seinem alten ästhetischen Glaubensbekenntnis festgehalten. Es ist ein schwächliches Werk, während die Gestaltungskraft des Dichters und seine Erfindungsgabe selbst in seinen letzten Novellensammlungen „Moralische Unmöglichkeiten“, „Novellen vom Gardasee“, „Menschen und Schicksale“, in erfreulichster Fülle sich immer wieder offenbart haben.

Durchaus gesinnungsverwandt mit Heyse, mit dem er zur Münchener Dichterschule gezählt wird, zeigte sich Adolf Wilbrandt (geboren 24. August 1837 zu Rostock, dort gestorben am 10. Juni 1911), der erst jetzt in seinem dichterischen Schaffen stärker hervortrat, vor allem allerdings als Dramatiker durch seine Tragödie „Arria und Messalina“ und das Schauspiel „Die Tochter des Fabricius“ sich einen Ruf erwarb. In seinen zahlreichen Romanen liebte Wilbrandt es, das geistige und künstlerische Leben der Zeit, sowie gewisse soziale Erscheinungen zu zeichnen, wenn ihn auch sein philosophischer Geist von der Jagd auf „aktuelle Tagesfragen“ abhielt. In

„Adams Söhne“ (1890) trugen die Figuren fast noch Gutzkowsches Gepräge und der geistreiche Genußmensch Waldenburg und sein wüst-phantastischer Sohn Eugen erinnern stark an gewisse Charaktere der „Ritter vom Geist“. „Hermann Isinger“ (1892) gab psychologische Charakterbilder aus den Kreisen der Münchener Maler, wobei die Vorbilder der Wirklichkeit in geistreicher Weise überarbeitet sind. „Die Osterinsel“ (1894) ist wohl Wilbrandts bedeutendster Roman geblieben. Philosophische und künstlerische Gedanken durchziehen fast alle dichterischen Werke Wilbrandts; seine bewegliche Phantasie spielt gern (wie in seinem gedankenvollsten Drama „Der Meister von Palmyra“) mit dem Tiefsinne der Seelenwanderungslehre; in der „Osterinsel“ ist es das Problem des Nietzscheschen „Göttermenschen“, an dessen Verwirklichung er seinen Helden Helmuth Adler heranschreiten läßt. Dagegen zurück traten „Die Rothenburger“ (1895), die das Wirken eines menschenfreundlichen Arztes behandeln. Wilbrandt war unter den „Alten“ eine weiche, aber echt liebenswürdige Künstlernatur; er besaß nicht nur eine blendende Phantasie und reiche Welt- und Menschenkenntnis, sondern auch Gemüt und Humor und eine anmutige Charakterisierungsgabe, nur daß er mit seinem Thema und seinen Figuren oft mehr in geistreicher Weise zu spielen scheint. In „Hermann Isinger“ brachte er sein ästhetisches Glaubensbekenntnis gleich Paul Heyse in einer kräftigen Absage wider die „Schächerpoesie“ des Naturalismus zum Ausdruck. Hervorzuheben von seinen Romanen sind schließlich noch „Der Dornenweg“, in dem er seiner Bismarck-Verehrung besonderen Ausdruck verlieh, „Hildegard Mahlmann“ und „Feuerblumen“. Auch Wilbrandt schrieb eine Reihe sehr geistvoller und psychologisch interessanter Novellen.

* * *

Noch ein paar von den „Alten“ sind für diesen Zeitabschnitt nicht zu übersehen. So trat zu allgemeiner Überraschung der Philosoph des Schönen, der alte Friedrich Vischer (1807—87) mit dem Buch „Auch Einer“ (1879) in den Kreis der Romanautoren, von denen er die meisten an Geist und freilich etwas barockem Humor, und viele an starkem Temperament bei weitem überragte. Der Roman war eine

große Zeitpredigt und doch auch voll dichterischer Vorzüge. Im Mittelpunkt steht als Held ein originelles Menschenkind, das die Geister eines elenden Schnupfens aus idealen Höhen immer wieder in die erbärmliche Alltäglichkeit herabreißen und das sich nun aus seiner menschlichen Plage eine ganze Mythologie und Philosophie (und in Anbetracht der „Pfahldorfnovelle" kann man auch sagen Poesie des Katarrhs) voll barocker Einfälle und scharfer Satire aufbaut — ein Bild des deutschen Idealismus mit seiner ganzen inneren Leidenschaft, dessen seelischer Aufschwung zugleich in drastisch-humoristischer Weise mit seiner körperlichen Unzulänglichkeit in Gegensatz gestellt wird. Mehr noch als die zahlreichen philosophischen Reflexionen und Tagebuchblätter des „Auch Einer" interessierte die „Pfahldorfnovelle"; hier ist der Humor künstlerisch geglättet und doch schimmern aus diesem Grunde einer weit zurückliegenden Kulturepoche satirische Lichter, die moderne Zustände scharf beleuchten; köstlich ist u. a. die Parodie auf die Wagnersche Musik und seiner Verehrung für Gottfried Keller, der unter durchsichtiger Namensänderung eingeführt wird, hat Vischer darin zugleich ein Denkmal gesetzt.

Auch den Dichter der „Nibelungen", W i l h e l m J o r d a n (1819—1904), lockte es, die Welt seiner Gedanken in zwei großen Zeitromanen niederzulegen und zu der veränderten Kulturbewegung Stellung zu nehmen. Wenn Heyse aus seinem antiken Schönheitsbewußtsein heraus gegen das Christentum Front machte, so belud Jordan sich mit der ganzen Last moderner Naturwissenschaften, um der alten Theologie und Dogmatik energisch die Stirn zu bieten. „Die Sebalds" (1885) fochten diesen Kampf einer reifen, abgeklärten, auf einer Fülle von positivem Wissen beruhenden Weltanschauung mit dem sich von neuem regenden Geiste der Orthodoxie aus, leider aber unterdrückte die Gelehrsamkeit und der manierierte Stil jeden Reiz der Handlung und Charakteristik. Die Hauptfigur, der Prediger Sebald, will sein geringes Christentum zur geistigen Grundlage einer neuen Gemeinde machen; wie er gekämpft hat, soll der Kampf auch in die Welt hinausgetragen werden. Im allgemeinen sind er und die übrigen Figuren des Romans blutlose, aus Gedanken zusammengestopfte Gestalten und die Erfindungen des Romans erscheinen skurril, zum Teil abgeschmackt, am merkwürdigsten ist die Sprache, ein neues kleinstaatliches Professoren-Deutsch, ein papierner Stil, der sonst weder ge-

sprochen noch geschrieben wird. Auch von seinem zweiten Romane: „Zwei Wiegen“ (1887), läßt sich dasselbe sagen wie von jenem ersten: beide sind, genau bezeichnet, nur verzwickte Produkte eines gealterten Kunstverstandes. Jordan wandte sich — und das war das allein Erfreuliche — mit Entschiedenheit gegen den modernen Pessimismus und Sozialismus, fast der einzige Optimist der alten demokratisch gesinnten Dichtergeneration.

Philosophischen Geist und kritischen Blick für die modernen Verhältnisse, wobei das Moment der Satire weniger stark als bei Vischer hervortritt, bekundeten auch die Romane August Niemanns (geboren am 27. Juni 1839 in Hannover), der für einen ehemaligen Offizier — er machte als Leutnant 1866 den Feldzug gegen die Preußen mit und wurde dann Redakteur des bekannten „Gothaischen Hofkalenders“ — sowie für einen deutschen Romanautor über eine ungewöhnlich reiche und vielseitige Bildung verfügt. Seine Romane „Die Grafen von Altenschwerdt“, „Backchen und Thyrsosträger“, „Eulen und Krebse“, „Der arme Dichter“, „Volldampf voraus“ zeichneten Bilder aus dem sozialen Leben mit einer wohltuenden philosophischen Urteilskraft und in einem klaren, gefeilten Stil, der nur die Lebendigkeit des gesprochenen Dialogs vermissen läßt.

In den Kreis der Alten gehörte zuletzt Gottfried Keller (gestorben am 15. Juli 1890), der mit seinem letzten Werke „Martin Salander“ (1886) sich plötzlich wieder unter die Romandichter begab. In seinem Buche sehen die Augen einer alten Generation auf ein neues, in Irrwegen taumelndes Geschlecht, das indessen durch ein besseres einst abgelöst wird. Schweizer Verhältnisse und Übelstände im öffentlichen Leben schilderte der Dichter im klaren, behaglichen Novellenton und mit feiner, geistreicher Ironie. Der Held Martin ist der „grüne Heinrich“ im reifen Mannesalter, der zwar mit den Glaubensfragen fertig ist, nun aber allerlei Schrullen von Volksbeglückung nachhängt und doch von einem unverschämten Patron sich beschwindeln läßt, eine bewegliche, feinfühlige und darum leicht lenkbare Natur. Sein und der Seinigen Schicksal stellte das Bild des Romans dar, in das sich noch mancherlei Typen des Schweizer Lebens drängen, wobei man merkte, daß in der Anschauung des Dichters die „Leute von Seldwyla“, die Windbeutel, Schulden- und Projektenmacher

noch immer nicht in seinem Heimatslande ausgestorben waren. Trotzdem wird wohl „Martin Salander“ seine meisten Verehrer immer in der Schweiz haben, da das Buch die schwächer gewordene Hand des greisen Dichters nicht verleugnet.

3. Der Berliner Gesellschaftsroman

Der Ausbau des Deutschen Reiches gab schon in seinem ersten Jahrzehnt Berlin, der bisherigen preußischen Großstadt, eine ganz andere Stellung, wie im deutschen Wirtschaftsleben, so in unserer gesamten Geisteskultur. Indem es zur Weltstadt heranzuwachsen, mit gierigen Fangarmen immer neue industrielle und geistige Kräfte an sich zu ziehen begann, veränderte sich auch Ton und Art seines gesellschaftlichen Lebens, die Abstände zwischen Reich und Arm verbreiterten sich immer mehr und neben den Luxus der Klassen stellte sich die Not und Entbehrung eines täglich wachsenden Proletariats. Rascher vielleicht als jemals in einer Stadt vollzog sich in der deutschen Reichshauptstadt eine Erweiterung und zugleich Durchrüttelung ihrer Volkskreise, die wiederum nur mit fest ausgeprägten und politischen Gegensätzen endete.

So wurde allmählich die neue Weltstadt der Boden eines interessanten Schauspiels und täglich wechselnder Szenen, eines Schauspiels jedoch, das nicht in lokalen Grenzen verharrte, das seinen Einfluß tief in das provinziale Dasein erstreckte und an dem nicht mehr die eigenen Kreise, sondern die weite Arena der Nation Anteil nehmen mußte. Auch in früheren Jahrzehnten war Berlin der lokale Hintergrund von Romanen und Novellen gewesen, jedoch mehr zu deren Nachteil als zu ihrem Vorzug. Nur schüchtern nahmen die Schriftsteller, welche das zeitliche Leben darstellten, von dem neuen Terrain Besitz, selbst ein Gutzkow wagte es noch nicht, seine Vaterstadt in seinen „Neuen Serapionsbrüdern“ zu nennen, und auch Spielhagen mit seinem feinen, ausgebildeten Lokalsinn suchte nicht allzu deutlich den örtlichen Hintergrund auszumalen. Aber mehr und mehr trieb die neue Reichshauptstadt nach dem Vorbilde von Paris, das hier in seiner kulturellen Bedeutung lockte, die literarischen Kräfte an, ihr auch im Spiegel des Romans gerecht zu werden, und so entwickelte sich neben und im Zusammenhange mit dem Zeitroman auch ein neuer

Berliner Gesellschaftsroman, der, frei von allen politischen Tendenzen, seine Aufgabe darin suchte, die neu sich bildenden Gesellschaftskreise in ihren charakteristischen Typen und sozialen Gegensätzen literarisch festzuhalten. Auf dem Gebiet des Dramas war man damit vorangegangen; es entstand — nach Pariser Muster — das Berliner Salonschauspiel der Paul Lindau, Oskar Blumenthal u. a., das bis zum Aufkommen des Naturalismus die deutschen Bühnen mehr oder minder beherrschte. Berlin entwickelte sich langsam zu dem großen literarischen Zentralmarkt, auf dem die Geisteswaare ein- für allemal abgestempelt werden sollte, aber der Verlauf der Entwicklung zeigte denn doch, daß die Zentralisierung der literarischen und damit verbunden auch der künstlerischen Kräfte nach französischem Vorbild unmöglich in einem Lande, wie Deutschland ist, wo das geistige Leben von jeher seinen Reichtum und seine Tiefe aus der Verschiedenheit der provinzialen Stammesarten gewonnen hatte. Markt ist noch lange nicht Entstehungsort, und die größten geistigen Werte, die dem deutschen Volk seit seiner nationalen Einheit geschenkt worden sind, sind nicht im Lärm der Weltstadt entstanden. Auf literarischem Gebiet setzte dann auch in der Folge gegenüber den Berliner Zentralisierungsbestrebungen eine provinziale Gegenbewegung ein, die eine ganz außerordentliche Fülle von Talenten zum Wettstreit aufrief.

* * *

Der Berliner Gesellschaftsroman, wie er sich im Anschluß an das Berliner Salonschauspiel Mitte der achtziger Jahre formte, hielt sich in der Darstellung des Gesellschaftslebens gleich jenen vor allem an die gutbürgerlichen Schichten. Er war in diesem Sinne Bourgeoisie-Roman, der zudem, von einigen Ausnahmen abgesehen, nicht durch dichterische Eigenschaften glänzte, sondern seine Anziehung aus feuilletonistischen Künsten bestritt, die, von der Beobachtung des Gesellschaftslebens ausgehend, die Auswüchse desselben und seine neuaufleuchtenden sozialen Erscheinungen mit satirischer oder ernster Laune durchhechelten und — auch darin dem Bühnenstück folgend — nicht ungern eine die gesellschaftliche Moral berührende These verfochten. Das Lieblingsthema dieser Romangattung aber wurde nach französischem Muster das eheliche Verhältnis oder auch genauer die Ehe und das „Verhältnis".

Paul Lindau (geboren am 3. Juni 1839 zu Magdeburg als Sohn eines evangelischen Geistlichen) hatte auf Pariser Boden und in den Kreisen der französischen Feuilletonisten seine literarischen Studien getrieben, die in den „harmlosen Briefen eines deutschen Kleinstädters" (1870—71) und den „Literarischen Rücksichtslosigkeiten" (1870) dann sich zu dem Ausdrucke einer eleganten, witzigen Plauderkunst gestalteten. Lindaus Salonbühnenstücke erwarben ihm in den siebziger Jahren trotz ihrer psychologischen Schwächen für einige Zeit den Ruf, das neue Berliner Gesellschaftsdrama geschaffen zu haben. Viel ernster trat seine sonst so lachlustige Physiognomie in seinen Romanen hervor, mit denen er sich an die Schilderung der neuen Weltstadt wagte und die er damit begann, daß er ihr sogleich einen ganzen Zyklus mit dem stolzen Gesamttitel „Berlin" widmete. Lindaus poetisches Talent steht hinter seiner Beobachtungsgabe und seiner gefälligen, auf einem eleganten Stil beruhenden Darstellungsgabe zurück, aber gerade im Roman erreicht er bisweilen stärkere Wirkungen als in seinen Stücken. Der erste Roman dieses Zyklus: „Der Zug nach dem Westen" (1886) charakterisierte die Anschauungen und das Leben einer in der Reichshauptstadt emporgekommenen bürgerlichen Familie. Ein junger Künstler gewinnt das Herz einer jungen Frau, die an einen plumpen Parvenü verheiratet ist; die Entdeckung des Verhältnisses, die Scheidung der Frau von ihrem Gatten und ihre Vereinigung mit dem Geliebten, der indessen bald durch ihren Tod ein Ende bereitet wird, ist der Inhalt des Romanes. Ohne tiefere Charakteristik sind doch in diesem vielleicht besten Roman Lindaus die Umrißlinien des Lebens so geistvoll nachgezogen, daß ein anschauliches Bild uns überall entgegentritt, und die Bilder aus dem Hause des Barmer Geistlichen bekunden sogar tiefere realistische Wirkung. Der zweite Roman des Zyklus „Arme Mädchen" (1887) schilderte in doppelter Weise das Los jener unglücklichen weiblichen Geschöpfe, die in lieblosen Verhältnissen aufwachsen, während in ihrer Seele sich der Trieb nach ihrem Anteil menschlichen Glücks lebhafter regt als in den Adern ihresgleichen. Die arme Grete, die uneheliche Tochter des Säufers Lessen, ertränkt sich, weil sie zu anständig ist, um schlecht zu werden, und zu gemütvoll, um stumpf und ohne Liebe leben zu können. Gegenüber dieser Sentimentalität erscheint schon wahrhafter die Regina, die adlige Repräsentantin der verschämten Armut, zu-

letzt die Verlobte eines reichen und leichtsinnigen, jungen Aristokraten, obwohl sie vorher gefallen ist. An ihren Fall knüpft sich die Erörterung der These, ob ein Mann von Ehre auch dann verpflichtet sei, die Wahrheit zu sagen, wenn durch eine wahrheitsgetreue Aussage der Ruf der Frau gefährdet, ihre Ehre vielleicht vernichtet wird. Diese Frage wird auch in dem dritten Teile des Zyklus „Spitzen" (1888) behandelt. Wenn in dem vorigen die Not des Proletariats und die leichtsinnige Verschwendungssucht junger Lebemänner in eine gewisse Parallele gestellt werden, so bringen die „Spitzen" die Kreise der Aristokratie mit der proletarischen Verbrecherwelt in Berührung, die Lindau nicht übel charakterisiert, wie er denn auch in seinen sonstigen Arbeiten ein feines kriminalistisches Verständnis bewiesen hat. „Herr und Frau Bewer" (1882) schilderte eine Ehe zwischen gesellschaftlich weit auseinanderstehenden Charakteren, einem Millionär und einer ehemaligen Chansonette. „Im Fieber" (1889) behandelte ein ähnliches Problem mit tragischem Ausgange, indem hier der bekannte Dritte zwischen die beiden Gatten tritt. „Hängendes Moos" (1892) charakterisierte den geistigen Ruin einer dichterischen Natur durch eine Frau — eine psychologisch schwache Arbeit, „Die Gehilfin" (1894) die Ehe einer edeln Frau mit einem unwürdigen Gatten.

Auf derselben Bahn bewegte sich eine Reihe anderer Autoren, wie Frenzel, Heiberg, Lubliner, Mauthner, die in ihrer Weise den alten und ewigjungen Konflikt des Gesellschaftsromanes, der in dem Widerspruche des sittlichen Gedankens der Ehe mit den Verhältnissen der Gesellschaft und den Leidenschaften des Herzens besteht, auf dem Boden der neugewordenen Zustände behandelten. So begann gleichzeitig mit Lindau auch der Deutschböhme Fritz Mauthner (geboren 1849 zu Horzitz bei Königgrätz), als er seine amüsanten parodistischen Plaudereien „Nach berühmten Mustern" geschrieben, einen Romanzyklus „Berlin W.", in dessen erstem Teil „Quartett" (1886) er die Naturgeschichte zweier, auf falscher Wahlverwandtschaft beruhender Verhältnisse entwarf: die beiden Ehepaare tauschen sich gegenseitig aus, das Ganze nimmt das bekannte Ende mit Schrecken. In dem zweiten Teile: „Die Fanfare" (1883) ging er auf das ein, wozu seine witzige, sarkastische Ader ihn am meisten befähigte, und karikierte in etwas grellen satirischen Bildern das Unwesen der hauptstädtischen Reklame.

Mauthners Eigenart ist nicht so sehr, die Dinge zu schildern, als ihnen ein Narrenkäpplein oder Schellenglöckchen anzuhängen. So geißelte er den zelotischen Antisemitismus in seinem Roman „Der neue Ahasver" (1881) und gab in der „bunten Reihe" (1897) satirische Bilder aus dem Berliner Theater- und Börsenleben. „Kraft" (1894) behandelt ein eigenartiges Problem in geistvoller Weise: Um seine Geliebte zu retten, erschlägt ein Rechtsanwalt einen Schuft und erwirkt dann als Verteidiger die Freisprechung eines polnischen Erdarbeiters, der dieses Mordes wegen angeklagt ist. Damit wird das Recht des Individuums, sich über Staat und Recht zu stellen, in allerdings sehr einwandvoller Weise geltend gemacht. Anzumerken sind auch Mauthners Darstellungen aus seiner deutschböhmischen Heimat: „Der letzte Deutsche von Bletna" (1884), ein ergreifendes, gegen das Tschechentum gerichtetes Kulturbild, und „Der arme Francisco" (1880), die Geschichte eines kleinen slovakischen Kesselflickers.

In Theophil Zolling (geboren 1849 zu Scafati bei Neapel) trat ein scharfer Beobachter Berliner Lebens und ein starkes Darstellungstalent hervor. Sein Roman „Klatsch" (1888) gab noch nicht mehr als feuilletonistische Ausschnitte aus dem gesellschaftlichen Leben Berlins, gleichsam Momentaufnahmen mit einer leicht satirischen Tendenz, während die eigentliche Handlung sich auf wenige Seiten zusammenzog. Weit besser, in ihrer Art eine solide, tüchtige Arbeit war „Frau Minne" (1889), deren Schilderungen aus der Berliner Künstlerwelt zum Teil glänzend sind und sich an die Technik der französischen Autoren in der Wiedergabe sogenannter „scènes publiques" anlehnten. Auch die „Coulissengeister" und „Die Million" — letztere das Börsenleben Berlins und das Getriebe einer Spinnerei schildernd — bekundeten den Einfluß des neueren französischen Realismus. Anziehende Bilder aus dem reichshauptstädtischen Leben gab sodann Fr. Dernburg, der frühere Chefredakteur der Nationalzeitung (1833—1911) in seinen Romanen „Der Fidibus" und „Der Oberstolze" (1889). Im ersteren hat er die famose Figur eines Detektiv-Reporters lange vor Conan Doyles „Sherlock Holmes-Geschichten" aufgestellt, während der „Oberstolze" eine figurenreiche Komposition moderner Typen der Weltstadt umfaßt, unter denen auch die Anarchisten nicht fehlen und allerlei volkstümliche Figuren originell gezeichnet sind.

Dem Berliner Gesellschaftsroman blieb auch Hermann Heiberg (geboren 1840 zu Schleswig, gestorben daselbst 1910), der erst im gereiften Mannesalter mit den geistreichen „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland“ (1881) sich in die Literatur einführte, in seinen realistischen Gesellschaftsschilderungen nicht fremd. Freilich dort, wo er seine Farben und Stoffe seiner schleswig-holsteinischen Heimat entnahm, wie in dem „Apotheker Heinrich“ (1885), wohl seinem besten Roman, den Fontane geradezu einen Musterroman nannte, zeigte er sich als ein meisterhafter realistischer Genremaler. Es ist zu bedauern, daß sein Talent sich später verflüchtigte und nichts von seinen Arbeiten auf dieser Höhe blieb. Er schilderte jedoch das gesellschaftliche Leben und seine Probleme mit reifer Menschenkenntnis, so in „Ein Weib“, „Die goldene Schlange“, „Dunst aus der Tiefe“ usw. Sein Realismus kennt wie in „Menschen untereinander“ wirklichen Humor, wenn er in kurzen, scharfen Strichen dem Alltagsleben abgelauschte komische Typen zeichnet. Nicht zuletzt war Heiberg ein feiner Schilderer der Frauennatur und geradezu verschwenderisch in der Fülle weiblicher Figuren, die er in seinen Erzählungen in wirkungsvollem Kontrast nebeneinander stellt. Was man bei ihm gelegentlich vermißt, ist Gedrungenheit und Straffheit der Komposition und daher war er in seinen Novellen und Erzählungen fesselnder als in seinen gedehnten Romanen.

Der glänzendste und dichterisch in seiner realistischen Tonart begabteste Gesellschaftsschilderer Berlins wurde Theodor Fontane (geboren 30. Dezember 1819 zu Neu-Ruppin, gestorben 18. September 1898 zu Berlin), der „Märkische Wanderer“. Mit „L'Adultera“ (1882) begann er die Reihe seiner Berliner Romane, um nicht wie die anderen die Charaktere durch das Milieu, sondern das Milieu durch die Charaktere zu schildern. Französisches und märkisches Blut mischten sich in seinem Naturell; durch sein Plaudertalent näherte er sich der französischen Kauserie, märkisch aber war das feste Gefüge und die scharfe Umrißlinie, die er seinen Figuren zu geben wußte. An Wilibald Alexis' Kunst des Genres knüpften sein erster Roman „Vor dem Sturm“ (1878) aus der Zeit vor den Freiheitskriegen und die geschichtliche Novelle „Grete Minde“ an, die ein grausiges, einer mittelalterlichen Chronik entnommenes Motiv behandelte. Als Fontane sich den Stoffen des modernen Gesellschaftslebens zuwandte, blickte er bereits auf ein

inhaltreiches Leben zurück; sein künstlerischer Realismus erwies sich darin, Personen und Dinge ohne Sentimentalität und Rücksichtnahme zu erfassen und zu beurteilen. Er suchte nichts anderes als die wahren Bedingungen des Lebens festzuhalten, sie in ihrer Einwirkung auf die Charaktere nachzuweisen, um dann die Lösung, die sich daraus ergab, hinzuzunehmen, mochte sie gefallen oder nicht. Sein Standpunkt war höchstens der der Ironie, worin sich allerdings der echte Berliner ausprägte. So schilderte er die Typen seiner Zeit, vor allem den märkischen Junker, für den er seine besondere Vorliebe nicht verleugnete, die Bourgeoisie, die er schon mit satirisch-ironischen Spritzern bedachte, und die kleinbürgerliche Welt, bei er er jedoch vor dem Proletariertum haltmachte und die er gern in Gegensatz zu den Vertretern des Adels brachte. „L'Adultera" spielte in der Berliner Bourgeoisie und behandelte eine Ehebruchsgeschichte ohne Leidenschaft — das Leidenschaftliche lag dem alten Fontane überhaupt fern — und nicht ohne klügelnde Spintisiererei in dem versöhnlichen Ende, aber mit prächtigen Blicken in das Berliner Leben. In der Charakteristik höher stand der „Schach von Wuthenow" (1883); die vor den Freiheitskriegen spielende Handlung zeigte in fein psychologischer Analyse den Weg, der in einem Konflikt zwischen Mutter und Tochter einen Edelmann zum Selbstmord treibt. „Graf Petöfy" (1884) und „Cécile" (1887), die das Problem der Mesalliance behandelten, kommen weniger in Betracht; die ganze Reife und Köstlichkeit seiner psychologischen Kunst und zugleich seine volle Bedeutung für den modernen realistischen Berliner Roman entfaltete Fontane erst in „Irrungen und Wirrungen" (1888) und dem Parallelstück „Stine" (1889). Hier wurde er zum Dichter des „Verhältnisses": in beiden Werken findet sich der Gegensatz zwischen dem jugendlichen Vertreter des Adels und dem Mädchen aus dem Volk, zwischen deren Liebe sich eine unüberwindliche Kluft breitet, das eine Mal mit Entsagung, das andere Mal, wo der Held krankhaft belastet ist, mit Selbstmord abschließend. In dem letzteren Roman gibt es sogar ein Doppelverhältnis und viel runder, lebensvoller als ihre Schwester Stine ist diese Pauline Pittelkow — auch in den Namen hat Fontane seine Eigenart — geraten, die auf „die Grafen pustet" und sie und die soziale Kluft doch nicht wegpusten will und kann.

Mit diesen beiden Büchern war Fontane der naturalisti-

schen Bewegung der neuen Jugend nahegerückt, die in dieser Zeit ihren kurzen Frühling zu feiern anfing. Von allen „Alten" begrüßte er sie am wärmsten, die ihn als Bannerträger verehrte. Noch heute wirkt diese Verehrung in den Kritikern aus jenen Tagen nach, die den alten prächtigen Herrn nicht nennen können, ohne zugleich für ihn zu schwärmen. Trotzdem ist Fontanes Kunst eine durch den Verstand und die Reflexion erkältete; zum großen Dichter fehlte ihm doch die Leidenschaft und die höchste, unmittelbare Kraft der Gestaltung; dafür ist er reich an Lebensweisheit und an originellem Ausdruck derselben, nicht zuletzt aber an ironischem Humor. Das verleitete ihn, der kurz und knapp, mit ein paar Schlagworten wie nur in seinen meisterhaften Balladen eine Situation und eine Stimmung zeichnen konnte, zu einer breiten, überfließenden Gesprächsart, die sich in seinen letzten Arbeiten geradezu zu langen Monologen auswuchs. „Quitt" (1891) und „Unwiederbringlich" (1891) hielten sich wieder fern vom reichshauptstädtischen Boden; in dem ersteren Roman wanderte Fontane sogar nach Amerika aus, um dort eine Gesellschaft von Typen aus verschiedener Herren Länder zusammenzustellen. „Unwiederbringlich" zeigte wieder ein Problem: einen Edelmann in dem Schwanken zwischen seiner braven Frau und einer leichtsinnigen Koketten, wobei er die eine verliert, ohne die andere zu gewinnen. Der Roman ist voll interessant gezeichneter Nebenfiguren und echt Fontanescher Geistreichheit, zieht sich aber in der Handlung langsam hin, wie dies immer mehr seine Eigenart wurde. Mit „Frau Jenny Treibel" (1892) errang der Dichter dann seinen vielleicht größten Erfolg. Hier kehrte er nach Berlin zurück, in dessen Gesellschaftsleben er so heimisch war, und hier entwickelte er seine humoristische Ader in der Charakterzeichnung am schärfsten. Frau Jenny Treibel ist der Typ jener zum Wohlstand gelangten Berlinerin, der bei aller empfindsamen Schwärmerei für das Schöne, Wahre und Gute doch nur „Geld Trumpf ist und weiter nichts", wie denn Frau Jenny Treibel schon in der Jugend wohl das Sentimentale liebt, aber doch immer nur „unter Bevorzugung von Courmachen und Schlagsahne". Die ganze Handlung besteht aus einigen Schachzügen, welche diesen Charakter in wirksame und ergötzliche Beleuchtung rücken. War er in diesem Buch aller Romantik bar, so mischte der Dichter in seinem bedeutsamsten Roman „Effi Briest" (1895) in die

Wirklichkeitsgeschichte eines Ehebruches allerlei symbolische Züge, mit denen er freilich nicht den Eindruck naturalistischer Stimmungspoesie erreicht. Das Thema ist ein ähnliches wie in „L'Adultera", nur ist nicht der Ehebruch, sondern was ihm voraufgeht und was ihm folgt die Hauptsache. Alle Kunst hat der Dichter entfaltet, den Charakter seiner holden Heldin darzulegen, und da ihm selbst Leidenschaft fehlt, so liegt über Dingen, die das menschliche Blut in höchste Wallung bringen, eine gedämpfte Stille, wenn nicht gar Verschwiegenheit, die vielleicht als Kunstmittel verhüllt, was dem Temperament abgeht. In den „Poggenpuhls" (1896) gab er lose Kleinbilder aus dem Leben einer adligen, armen Offiziersfamilie. In seinem letzten Werk „Stechlin" (1898), das er kurz vor seinem Tode (20. September 1898) veröffentlichte, bot er nochmals die prächtige Charakterzeichnung eines alten preußischen Junkers, wie er dem preußischen Wesen des alten Fontane von jeher sympathisch und behaglich war. Hier aber überrankt seine Redseligkeit auch bereits in üppigster Weise das schmale Gestänge der Handlung und nur die Titelfigur hält das Interesse mühsam wach. Er, der in seinen Novellen, zu denen noch die tieftragische „Ellernklipp" (1881) und „Unterm Birnbaum" (1886) seiner bereits erwähnten „Grete Minde" nachzutragen sind, so knapp und eindringlich mit den schwersten dichterischen Motiven arbeitete, verlor sich schließlich ganz im Plauderton, der alles mögliche durcheinander wirrte.

Der Berliner Gesellschaftsroman hatte in Fontane seinen hervorragendsten Vertreter gefunden. Aber seine Kunst war rein psychologisch, sein soziales Empfinden ganz konservativ. Die neue Jugend, die nun aufgekommen war und ihn so lebhaft als ästhetischen „Realisten" feierte, stand doch auf einem anderen Boden, war von anderen Ideen und Empfindungen erfüllt als der ganz preußische Balladendichter des alten Fritzen.

4. Die jüngstdeutsche naturalistische Bewegung

Gegenüber dem mehr von feuilletonistischen Beobachtungen und Einfällen als von künstlerischen Grundsätzen bestimmten Realismus des Berliner Gesellschaftsromans entwickelte sich, zum Teil sogar im schroffsten Gegensatze zu demselben, ein anderer Realismus, der nicht minder unter der

Einwirkung ausländischen Schrifttums entstand. Im Jahre 1877 veröffentlichte Emile Zola den Roman „L'assommoir" (Der Totschläger). Es war dasjenige Werk, welches der naturalistischen Bewegung vielleicht den mächtigsten Anstoß in allen literarischen Ländern gegeben hat. Zu derselben Zeit wurden Ibsens Dramen mit ihrer scharfen, pessimistischen Gesellschaftskritik in Deutschland bekannter, die den effekthaschenden Sensationskomödien eines Sardou und Dumas Fils auf der Bühne langsam den Todesstoß versetzten. Vor allem — und dies war nicht minder das Entscheidende — war eine neue Generation in Deutschland herangewachsen und begrüßte mit stürmischem Zuruf die Lehren, mit denen Prophet und Jünger ihre neue Kunst verteidigten und rechtfertigten.

Noch ehe man um die Theorie des Naturalismus stritt und zankte, hatte ein junger, aus dem Arbeiterstand hervorgegangener Schriftsteller, Max Kretzer (geboren 1857 zu Posen), den neuen Berliner sozialen Roman, den Roman des Proletariats und zugleich der Opposition gegen die Bourgeoisie, begründet. Alle bisherigen Vertreter des Berliner Romans standen, wie sie aus bürgerlichen Schichten hervorgegangen, in ihrer Denkart ganz auf dem Boden bürgerlicher Anschauungen und ihre Kritik an Sitte und Moral der Gesellschaft war doch nur von einem zahmen, wenn nicht gar spielerischen Charakter. Ohne zum sozialistischen Lager zu gehören, besaß Kretzer ein starkes, soziales Empfinden, und so malte er denn in seinen ersten Romanen („Die Genossen" 1881, „Die Betrogenen" 1882, „Die Verkommenen" 1883) die Lage des geistig und körperlich arbeitenden Proletariats, sein vergebliches Ringen gegen Not und Elend im Gegensatz zu der Bourgeoisie in starken Farben aus, wobei das Berliner Mietshaus ihm Stoff und Figuren darbot. Allerdings sind diese ersten Romane Kretzers schwerlich als naturalistisch im Sinne des strengen Prinzips zu bezeichnen; dazu durchfließt sie noch eine zu breite Sentimentalität, die Figuren reden in einem schrecklichen Papierdeutsch und auch in anderer Weise hapert es arg mit den Grundbedingungen einer exakten Wirklichkeitswiedergabe. Als dann durch Zola die geschlechtlichen Verhältnisse mit der Absichtlichkeit, die den Naturalismus auszeichnet, in den Vordergrund gedrängt wurden, folgte die neue literarische Jugend dem Beispiel; Kretzer schrieb seinen Roman „Drei Weiber" (1886), der

eine breite Sittenstudie über skandalöse Vorgänge des Berliner Gesellschaftslebens ganz in Zolascher Manier bot. Erst in „Meister Timpe" (1888) gelang ihm die Bewältigung eines wirklich sozialen Problems: der Untergang des Handwerksbetriebes durch die Fabrik, in einem besonderen Einzelfall dargestellt mit zum größten Teil lebenswahren Figuren, dessen typische Bedeutung nur darunter litt, daß der in dem Romane auftretende Fabrikant nach dem Muster des alten, sozialen Sensationsromans wieder ein Spitzbube und Schurke sein mußte.

Inzwischen hatte die neue Generation den Kampf gegen die „Alten" eingeleitet; in München wetterte der junge Wolfgang Kirchbach gegen Paul Heyse als den Vertreter der platten und matten Form, in Berlin veröffentlichten die Gebrüder Hart ihre „Kritischen Waffengänge" und schrieb Karl Bleibtreu seine „Revolution der Literatur", die immer neue Broschüren zeitigte, in denen man gegen die „verblaßten Schablonen des Klassizismus" zu Felde zog. Die „Lüge der schönen Form" wurde verhöhnt, und, was meistens untrennbar mit diesem jüngstdeutschen Streben verbunden war, die Genialität des eigenen Ichs gegenüber den „Götzen des Tages" verkündet. In dieser Kritik lag sehr viel Ungerechtigkeit und Undankbarkeit, soweit sie sich gegen die Vertreter der alten Generation richtete, aber auf der anderen Seite fand sich doch auch nicht bloß kritische Gehässigkeit, sondern der Überschwang einer Jugend, die in ihren Reihen auch wirklich dichterische Talente zählte. Da diese Periode zusammenfiel mit dem Anwachsen der sozialen Bewegung, an der die „Alten", wie wir gesehen haben, keineswegs vorübergingen, so zog auch dieser mächtige Strudel die literarischen Rebellen in seine wirbelnden Kreise. So gewann die jüngstdeutsche realistische Richtung in ihrem Anfange einen in doppelter Hinsicht tendenziösen Charakter. Sie opponierte gegen die ästhetischen Grundsätze, die bisher von der Produktion wie von der Kritik als maßgebend angesehen worden waren, indem sie das Banner einer vollkommenen Subjektivität entfaltete, und sie zog gleichzeitig gegen die moderne Gesellschaft zu Felde, die sie als morsch und verrottet hinstellte. Da wurde das Bürgertum, das Gustav Freytag einst verherrlicht, als Bildungspöbel und emporgekommenes Protzentum gekennzeichnet, seine Kaste als der sittliche Pfuhl geschildert, in dem nichts Großes, keine Liebe und keine Ge-

rechtigkeit aufkommt, als der Verein der Mittelmäßigkeit, dessen Mitglieder keine anderen als ihre Kasteninteressen kennen. Die Bourgeoisie, hieß es, haßt nichts so sehr als das Genie, und da wir selbst Genies sind, so erwidern wir diesen Haß. Im Grunde genommen war es ja ein uraltes Schlagwort, das noch jede vorangegangene Generation gebraucht hatte, nur daß man früher die Bourgeoisie „Philister" nannte. Eine Zeitlang hallte der literarische Markt von den wilden Kampfworten wider und das Publikum war betäubt von dem Lärm, in dem recht viel Unsinn in die Welt trompetet wurde.

Bei dem Subjektivismus des neuen Geschlechts bildete durchaus nicht einseitiger Zola- und Ibsenkultus das vereinigende Kennzeichen; man betete nebenbei auch noch zu anderen Abgöttern. In seinen ersten Romanen bekundete z. B. Karl Bleibtreu (geboren 13. Januar 1859 zu Berlin als der Sohn des bekannten Schlachtenmalers), einer der Führer der neuen Bewegung, eine weit größere Hinneigung zu Byron und Alfred de Musset als zu dem französischen Romancier. Die Helden seiner Berliner Novellen „Schlechte Gesellschaft" (1886), seines Berliner Romans „Größenwahn" (1888) sind schwankende, problematische Charaktere, sogenannte liederliche Genies, die durch die Liebe zu Kellnerinnen, die jetzt literarischer Typus wurden, oder gemeinen Frauenzimmern ihren Untergang finden. Denn es sei, wie der Dichter behauptete, „ein Naturgesetz, daß ideale und zugleich leidenschaftliche Naturen sich mit Vorliebe in rohe und gemein denkende Weiber verlieben". Dazu wurde in „Größenwahn", das die Geschichte eines unglücklichen Dichters und seines Nebenbuhlers behandelt, ein breiter Raum dem Geschwätz der Literatencafés eingeräumt und der Autor, der hierbei nach Modellen arbeitete, sparte nicht persönliche Angriffe gegen seine Gegner. Bleibtreu ist trotzdem ein Talent, vielleicht sogar ein großes Talent, und über seinen Schwächen wird man seine Begabung nicht vergessen dürfen, die auf epischem Gebiete noch am meisten in jenem plastisch entworfenen, kühnen Schlachtenbilde „Dies irae" (1882) hervortrat. Er hat bekanntlich noch auf den verschiedensten poetischen und kritischen Gebieten eine überaus fruchtbare Tätigkeit entfaltet, ein stärkerer Erfolg ist ihm freilich nicht zuteil geworden, ohne daß darüber sein Selbstbewußtsein gemindert wurde. Auch er teilt mit den meisten dieser Generation die Tragik der Übergangserscheinung.

Viel wilder und wüster in der Tendenz, namentlich in der sozialen, gebärdete sich Conrad Alberti (Conrad Sittenfeld, geboren 1862 zu Breslau) in seinen Novellen und Romanen („Plebs", „Wer ist der Stärkere?", „Die Alten und Jungen", „Der Kampf ums Dasein" usw.), in denen er sich als Sturmwidder gegen die moderne Gesellschaft aufspielte, diese Welt, wie er behauptet, der Konvention, der Gemeinheit, der Recht- und Ideallosigkeit. „Wer ist der Stärkere?" (1888) behandelte den Untergang idealer Naturen im Kampfe gegen die konventionelle Welt: den genialen Arzt Breitinger läßt der Neid seiner Fachgenossen nicht aufkommen, bis er den Mops der Frau Kultusministerin kuriert, alle seine Ideale beiseite wirft und ein gewissenloser Genußmensch wird. Zwei andere Helden, ein Leutnant und ein Baumeister, wandern, aus der Gesellschaft ausgestoßen, nach Afrika oder Amerika. Noch pessimistischer und galliger war der polizeilich beschlagnahmte Roman: „Die Alten und die Jungen" (1889), in welchem das musikalische Genie durch die Verschwörung der Mittelmäßigkeit zugrunde geht. Auch Albertis Helden sind energielose Schwächlinge, die mit liederlichen Kellnerinnen sich um ihr bißchen Verstand und Tatkraft bringen. Nichts ist wahr in diesen Schilderungen, vor allem in dem Ausmalen der sinnlichen Situationen, in denen er sich geradezu grotesk zeigte, alles erscheint geschraubt, übertrieben, das Leben selbst wie ein einziges Zerrbild, wie eine große Karikatur, aus dem uns nur der Skandal des Tagesklatsches mit höhnischer Fratze entgegengrinst. In seinen späteren Arbeiten, in denen er u. a. eine Fortsetzung von Freytags „Soll und Haben" bot („Schröter und Co.") haben sich freilich diese Tendenzen stark verblaßt.

Was in diesen Büchern sich auf Zola berufen konnte, war nur die Tendenz gegen die bürgerliche Gesellschaft und das Hervorzerren gemeiner, häßlicher und besonders sexueller Dinge. Naturalistisch waren alle diese Romane nur dem Namen und der Tendenz nach, aber nicht in der Technik und im Stil. Freilich zu einem naturalistischen Stil im Roman hatte es einstweilen nur Zola selbst gebracht oder genauer zu einer naturalistischen Kompositionsmethode. Sie arbeitet mit einer Häufung von Alltäglichkeiten, deren stete Wiederholung indessen eine langsame Steigerung und eine allmähliche Umwandlung des seelischen Lebens der Figuren in sich schließt, bis auf einmal grell und kraß die epische Katastrophe herein-

bricht und in ihrer düsteren Gewalt sich um so stärker von dem Einerlei des Voraufgegangenen abhebt. Das ist die Technik des französischen Meisters, welche die deutschen Autoren indessen mit der Aufnahme der Schlagworte „experimenteller Roman“ und „Wahrheit anstatt Schönheit“ nicht erreichten. Auch der begeistertste Anhänger Zolas, M. G. Conrad (geboren 1846 in München), blieb, obwohl ein echter Naturalist, darin hinter Zola weit zurück. Nach satirisch gehaltenen Pariser Novellen („Lutetias Töchter“) schrieb er den Roman-Zyklus: „Was die Isar rauscht“ (1888—90, zweiter Teil „Die klugen Jungfrauen“), Bilder aus dem Münchener Leben, die eine glänzende Beobachtungs- und Schilderungsgabe, eine derbe, aber prägnante Charakteristik und eine außerordentliche Sprachgewalt, aber auch einen außerordentlichen Mangel an epischer Handlung bekundeten. Die ganz naturalistische Technik dieser Romane, welche irgendwelche Szenen lose miteinander verknüpft, soll der großen verworrenen Symphonie des Lebens entsprechen, welche die heterogensten Dinge in Einklang bringt. Conrad bleibt trotzdem ein origineller, geistvoller Kopf, voll Phantasie und Humor, der nicht nur die Äußerlichkeiten der Wirklichkeit gibt, sondern auch ihr inneres Leben zu erfassen, ihre materiellen wie ihre geistigen Interessen widerzuspiegeln sucht, und nicht zuletzt seine Naturschilderungen zeigen die Innerlichkeit einer lebendig gespannten Dichterseele.

* * *

Immerhin war es der deutschen Theoriensucht vorbehalten, den französischen Naturalismus noch eine Strecke weiterzuführen, als Zola es getan, ihn sozusagen bis in seine letzte Konsequenz zu verfolgen. Das nötigt uns, obwohl dies Buch keine Geschichte von ästhetischen Systemen und Theorien ist, doch einiges über das Prinzip des Naturalismus selbst zu sagen, der ja bei uns auf dem Gebiet das Dramas zu viel stärkerer Wirkung gelangt ist als auf dem des Romans, nicht ohne bemerkenswerte Verbindung zwischen den beiden Dichtungsarten.

Der Naturalismus ist das letzte Ergebnis des langsam, aber immer kräftiger sich entfaltenden Wirklichkeitssinnes des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Kunst. Eher als in der Dichtung war er in der Malerei aufgekommen, und wenn vordem die Malkunst den allzustarken

Einfluß poetischer Betrachtungsweise hatte spüren müssen, so wurde nun die Dichtung mit einer gewissen Absicht in den Bann malerischer Auffassung gezwungen. Zola berief sich freilich auf die „Wissenschaft", deren analytische Methode auf die dichterische Schaffensart sich erstrecken müsse, aber dieser Gegensatz war nur scheinbar, denn hier wie dort lautete das Schlagwort: Wahrheit d. h. reine, vollendete Wiedergabe der Natur, möglichstes Fernhalten aller willkürlichen Subjektivitäten, die den Dingen selbst nur Zwang antun, sie entstellen oder verhüllen. Auf dem Wege seiner Durchführung gelangte der Naturalismus indessen nur allzubald dazu, an seinen eigenen Widersprüchen zu scheitern. Indem man den der Natur ähnlichsten Eindruck im Kunstwerk zu erreichen strebte, zerbrach man die alten Kunstformen — ein Vorgang, der nicht zu beklagen gewesen wäre, wenn man gleichzeitig neue Kunstformen zu schaffen verstanden hätte. Allein man warf mit der Kunstform zugleich das Kunstgesetz über Bord. Man wies wohl darauf hin, daß in den Dramen des Sophokles andere Formen walten als in denen Shakespeares und daß die moderne Technik wiederum weit verschieden ist von der der altenglischen Bühne. Darüber übersah man, daß bei allem Wandel der Form in der Kunst zivilisierter Menschheit doch bestimmte Gesetze immer wieder zum Ausdruck gelangen, die unwandelbar sind, weil sie sich eben auf das ästhetische Empfinden des zivilisierten Menschen d. h. auf psychologische Momente gründen, an deren Ausbildung in der menschlichen Seele die Erziehung ganzer Jahrhunderte gearbeitet hat. So begann man eine Arbeit von vorn, die bereits getan war, man schuf eine Kunst, über welche das ästhetische Empfinden schon hinaus war, und verlor sich in Primitivitäten, von denen das moderne Formgefühl abgestoßen, wenn nicht gar beleidigt wurde. Noch ein anderes Moment erwies sich als ein Irrtum des Naturalismus und hier widerlegte er sich selbst, indem er seine eigenen Erfolge im Widerspruch mit seiner Theorie errang. Er betonte die Gleichgültigkeit des Stoffes gegenüber der künstlerischen Behandlung mit einer gewissen Schroffheit, als ob die Kunst, abgelöst von dem Empfinden und dem Gedankeninhalte einer Zeit und eines Volkes, gleichsam nur im Hirne des schaffenden Dichters ein abstraktes Dasein führe. Die Erfahrung hat den Gegenbeweis erbracht, indem allein diejenigen naturalistisch-poetischen Werke wirklich das Volksgemüt bewegen, die

wie Gerhard Hauptmanns „Weber" ihren geistigen Gehalt aus den brodelnden Quellen unseres modernen sozialen und ethischen Lebens entnehmen.

Zola hatte auch den Ausspruch getan, daß „die Kunst irgendein Winkel sei, durch ein Temperament betrachtet" — seinen deutschen Anhängern Arno Holz und Johannes Schlaf (geboren 1862 zu Querfurt) war es vorbehalten, auch das Temperament noch auszuschalten und allein in der strikten, peinlich genauen Wiedergabe der Wirklichkeit — wenigstens soweit ihr zeitlicher Verlauf in Betracht kam — die Aufgabe der Kunst zu erblicken, eben das, was wir oben die äußerste Konsequenz des Naturalismus nannten. Wie die beiden Dichter sich darin verloren (schon ihre Zweiheit löschte ihre Sonderindividualität aus), kann man aus ihren drei Novellen ersehen, die 1889 unter dem Titel der längsten: „Papa Hamlet" und dem nordischen Autorpseudonym Bjarne P. Holmsen herauskamen. Es war das Buch, das den naturalistischen Dramatiker Gerhart Hauptmann „erweckte", und das erste naturalistische Bühnenwerk „Vor Sonnenaufgang" trug, als es 1889 im Druck erschien, die Widmung: „Bj. Holmsen, dem konsequentesten Realisten zugeeignet in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung." Was Arno Holz und Johannes Schlaf auf dem Gebiet der Epik versuchten, ohne es durchzusetzen, das gelang dem Dramatiker. Warum ihm und nicht jenem, gehört nicht hierher; nur das eine ist an sich klar, daß der konsequente Naturalismus der Schilderung immer gegenüber dem Naturalismus der Handlung unterliegen muß. Schon aus dem äußeren Grunde, daß er ganze Seiten für die Beschreibung eines Vorganges nötig hätte, der auf der Bühne die Bewegungen eines Augenblickes erfordert. Das einzige, was er daher zu bieten vermochte, war die möglichst farbige Skizze dieses Vorganges, und „In Dingsda" (1892), den frischen, stimmungsvollen Augenblicksschilderungen aus dem Leben einer kleinen Stadt, hat Schlaf noch das Beste erreicht, was ihm auf dem von ihm und Holz eingeschlagenen Wege gelingen konnte.

Das Skizzenhafte blieb überhaupt diesem poetischen Naturalismus eigen; darin suchte und fand er seine Stärke. Aber die raschen Wandlungen, die er durchmachte, zeigten, wie stark seine eigenen Vertreter den Widerspruch empfanden,

in den sie mit dem künstlerischen Stilprinzip gerieten. In Paris war Huysmans von Zola abgefallen und hatte den sogenannten Symbolismus aufgebracht und Guy de Maupassant schrieb seine kurzen, köstlichen Erzählungen, für die er eine ganz neue Darstellungsart fand. Der naturalistische Impressionismus entwickelte sich damit wie in der Malkunst auch in der Erzählung. Zolas eiserne Nerven, die seinen Schilderungen den trockenen, aber auch großen Zug einprägten, waren einem jungen Geschlechte fremd, das sich den Schwingungen des Augenblicks hingab und, aus nervösem Fieber erwachend, sich zu müde und abgespannt fühlte, um von altgewohnten Reizungen angeregt zu werden. Es begann die Jagd nach neuen, ungewöhnlichen, künstlerischen Sensationen; man fühlte sich als den müden Ausklang eines allzu tatkräftigen, erfindungsgewaltigen Jahrhunderts, und es entstanden die Schlagworte der „décadence“ und des „fin de siècle“.

Es war eine Mode, die rasch genug verging, noch ehe ihr der letzte Uhrenschlag des Jahrhunderts ein Ende machte, aber auch sie kam von Paris nach Berlin. Ein junger, österreichischer Schriftsteller, Hermann Bahr (geboren 1863 zu Linz), führte sie in seiner Novelle „Fin de siècle“ und vor allem in seinen Romanen „Die gute Schule“ (1890) und „Die Mutter“ (1891) ein. Er offenbarte schon damals seine Finder- und Entdeckernatur, auf deren wandlungsfähigem Wege er immer, wie er behauptete, sich selbst neu entdeckt hatte. „Die gute Schule“ machte mit ihrer nervösen, impressionistischen Darstellungsart in der Literatur nicht minder Aufsehen wie durch ihr Pariserisches Thema: ein junger Maler, der sich von seiner fieberhaften Leidenschaft für eine bestimmte Nüance von Grün durch ein Liebesverhältnis mit irgendeinem Mädchen heilt, alle Stadien dieses Verhältnisses bis zum Raufen und Prügeln durchmacht und danach ein selbstzufriedener „Dekadent“ wird. Dem Impressionismus fehlte auch die Symbolik nicht, denn das Grün einer Künstlersauce wird ganz ernsthaft als Symbol einer neuen Kunst und Religion hingestellt. Es war ein verrücktes Buch, aber auch das bezeichnende Symptom einer Übergangsepoche, die mit dem alten Stil der Vergangenheit gebrochen hatte und aus sich selbst heraus nichts Festes gebären konnte, sondern in haltlosem Experimentieren herumschwankte. Bahr ging dann in seine österreichische Heimat und wurde hier mit seinen steten

Wandlungen als Kritiker der fruchtbarste Anreger der modernen österreichischen Literatur.

Das Nervöse war damit ein neues Kennzeichen des Naturalismus geworden, das bestimmende Element der Psychologie des „neuesten" Romans. Alle jüngstdeutschen Romanhelden waren schwankende Naturen, ohne darum freilich alle nervös zu sein, und hier trat ihre Familienverwandtschaft mit den Helden der älteren jungdeutschen Schule hervor. Auch sie waren mit Vorliebe aus jenen Kreisen und Altersstufen entnommen, in denen die praktische Tätigkeit vollständig hinter Exaltationen des Phantasie- und Gemütslebens zurücktritt: junge Künstler und Gelehrte, wenn nicht gar blasierte Lebemänner. Was ist denn überhaupt Charakter? hieß es bei der „Moderne", wie Hermann Bahr die neuesten Richtungen taufte. Man sieht einen Menschen in diesem Augenblicke so und am nächsten Tage gerade entgegengesetzt handeln, weil die Schwingungen seines Nervensystems bald in diesem, bald in einem anderen Takt verlaufen, er einmal durch jene und dann wieder durch eine andere Äußerlichkeit bestimmt wird. „So waren alle Menschen", — schreibt einmal Tovote — „in jedem Augenblicke anders, den äußeren Verhältnissen ganz unterworfen, abhängig von jeder feinsten Stimmung, von einem Wörtchen oftmals, in beständiger Umwandlung, so daß es töricht war, von der Einheitlichkeit des Charakters zu reden. Nur eine große Grundstimmung, die aber jeden Augenblick verwischt werden kann." Es ist klar, daß, wenn die große Grundstimmung jeden Augenblick verwischt werden kann, sie überhaupt nicht mehr besteht und statt dessen ein Wallen und Weben von kleinen Stimmungen herrscht, die dem steten Gekräusel eines Wasserspiegels gleichen. Diese Psychologie rechnete nicht mehr mit einem festen Kern im Menschen, der sich als ein organisches Selbst entwickelt hat und sich in seiner Einheit behauptet. Für diese Stimmungsmenschen gab es am allerwenigsten in der Liebe Bestand; sie erscheint bei ihnen nicht mehr im platonisch-lächerlichen Gewande des Toggenburgers, sondern gibt sich unverhüllt als Rausch der Stunde und der Sinne, flüchtig und vergänglich wie jede nervöse Erregung, die immer von Abspannung begleitet ist.

An diese Psychologie des Naturalismus lehnte sich am stärksten Heinz Tovote (geboren 1862 zu Hannover) an, der gleichzeitig mit Bahr durch seinen Berliner Roman „Im

Liebesrausch" (1890) sich bekannt machte und die darin eingeschlagene Bahn auch in den weiteren Romanen „Frühlingssturm" (1891) „Das Erbe" (1891), „Mutter" (1893) sowie in zahlreichen Novellen („Fallobst" 1890, „Ich" 1892, „Heißes Blut" 1895) verfolgte. Durchaus bestimmt von dem Muster Guy de Maupassants, wandte er sich von Anfang an jenen Problemen zu, welche Eigenart und Einfluß geschlechtlicher Verhältnisse behandeln und die fast regelmäßig die Verirrungen derselben kennzeichnen. In seinen ersten Romanen „Im Liebesrausch" und „Frühlingssturm" atmet eine schwüle Sinnlichkeit, die doch mit einer psychologischen Analyse sich nicht genug tun kann: passive Naturen schwanken hier von einer erotischen Erregung zur andern, die allein ihr Dasein auszufüllen scheinen. Es sind Kokottengeschichten, breit und frei, leider ohne künstlerisches Gleichmaß hingeschrieben. In dem Buch „Der Erbe" werden die geschlechtlichen Verirrungen einer Frau, die in den Besitz eines Kindes zu kommen wünscht, mit einem Raffinement des Details geschildert, daß der Eindruck nur ein abstoßender, widerwärtiger ist. Auf einer seltsamen Kombination beruhte auch der Roman „Mutter", in welchem zwei junge Menschenkinder sich in unschuldiger Liebe begegnen, bis es herauskommt, daß sie Bruder und Schwester sind. Ein altes romantisches Motiv erfährt hier eine neue moderne Behandlung und es ist nicht zu leugnen, daß Tovote es in sehr packender Weise umgestaltet hat. Höher als seine zum Teil recht breiten Romane („Hilde Vangerow", „Fräulein Grisebach") sind seine Novellen zu schätzen, die freilich zum Teil nur novellistische Skizzen zu nennen und in der künstlerischen Ausarbeitung sehr verschieden sind. Die feine Art, wie Tovote in manchen dieser Novellen irgendein tragisches Schicksal verwebt mit den impressionistischen Stimmungseindrücken eines landschaftlichen Milieus ist gewiß bewunderungswürdig. Mit Vorliebe behandelte er das „Verhältnis", d. h. das vertraute Zusammenleben zweier Personen, die erhaben über alle Standes- und Bildungsunterschiede ein flüchtiges Liebesglück so gründlich wie möglich auskosten, um dann wieder einander fremd jede in ihre Gesellschaftskaste zurückzukehren. Es sind schließlich die absonderlichen und zum Teil tragischen Vorfälle des Liebeslebens, welche seine Motive abgeben und wobei er, wie in „Fräulein Grisebach", sich in die sexuelle Pathologie des weiblichen Geschlechts verliert. Oder er hüllt die Erzählung eines tragischen Falles in eine nervöse

Sentimentalität, wobei seine aquarellistische Stimmungsmalerei in einer Fülle von glänzenden Farbeneffekten schwelgt. Oder aber er nimmt einfach das Widerwärtige und sucht es durch seine Technik salonfähig zu machen, wobei es ihm freilich an der feinen Grazie gebricht, mit der Guy de Maupassant lasziven Schnurren einen heiterprickelnden Charakter zu verleihen weiß.

Die schwächste Seite des Naturalismus war seine an den Fatalismus streifende Ethik. Wenn in Zola das Ideal sozialer Gerechtigkeit glühte und den Romanschriftsteller schließlich zu dem großen Ankläger machte, der einem innerlich morschen Regime sein „J'accuse" ins Gesicht schleuderte, so stumpften sich, von Gerhart Hauptmann, dem Dichter des Mitleids, abgesehen, die sozialen Empfindungen der jungdeutschen Schule sehr rasch ab. Ihre anfängliche Anklageliteratur war voll innerer Ungerechtigkeit, weil sie der Sachlichkeit entbehrte; dann schlug diese Subjektivität über in ein laszives Ästhetentum, wenn nicht gar in ethischen Nihilismus, den man am besten in den Romanen des jung verstorbenen Hermann Conradi (1862—90): „Phrasen" (1887) und „Adam Mensch" (1889) studieren kann. Namentlich der Held des letzteren Buches wirkt in dem Zwiespalt seiner Ideen und seiner Handlungen als ein Lump erster Güte. Schon waren die verführerischen Übermensch-Gedanken aus der Zauberhöhle Nietzsches in die Welt gedrungen und arbeiteten dem Sozialismus entgegen, während, wie wir gesehen haben, die alte Generation ihrerseits fortfuhr, an den ethischen Idealen des humanen Klassizismus festzuhalten.

Dennoch wäre es ein Irrtum, in dem Naturalismus und seinen verschiedenen Richtungen nur Treibhauskultur der Großstadt zu sehen. Er war, wie schon hervorgehoben, nur die logische Konsequenz in der Entwicklung des Wirklichkeitssinns dieses 19. Jahrhunderts, eines Jahrhunderts, dem in der Entfaltung seiner geistigen Kräfte wenige in der Geschichte der Menschheit gleichzustellen sind. Und ähnlich wie vordem die Romantik, die den Auftakt dieses Jahrhunderts bildete und als das geheime Phantasieleben der Dichtergenerationen sich von Epoche zu Epoche vererbte, um eines Tages wieder grell hervorzutreten, fruchtbar und reich in ihren Nachwirkungen war, so ist es auch in mancher Hinsicht der Naturalismus geworden, mit dem ein junges Geschlecht, unbekümmert um die Tradition und frech in seinen

Instinkten, die Welt ansah und ihr seine Unzufriedenheit bezeugte. Denn der Pessimismus bildete im wesentlichen die Grundstimmung des Naturalismus. Sein ästhetisches Verdienst war die Bekämpfung der Schablone und Konvention in Sprache und Stil des Kunstwerkes, der nachdrückliche Hinweis auf die Wirklichkeit und ihre Nacht- und Schattenseiten, die Aufdeckung neuer Stoffgebiete in den Verhältnissen des menschlichen Daseins und sein Versuch, tiefer in die Geheimnisse des seelischen Lebens einzudringen. Daß er die Gesetze des künstlerischen Stils verleugnete, in Übertreibungen schwelgte, sich in gesinnungstüchtiger Opposition gegen die Philisterwelt an das Gemeine, Häßliche, Abnorme hielt, in erotischer Sinnlichkeit sich badete — alles das, was ihm als ästhetische Verstöße anzurechnen ist, war im Grunde genommen nur der Überschwang einer innerlich romantisch gestimmten Jugend. Als Hauptmanns „Hannele" (1893) auf der Bühne erschien, war der Naturalismus als allein seligmachendes Prinzip begraben und die Stunde der Wiedergeburt der Romantik gekommen.

Aber der Naturalismus als ein neues Vorstellungsmittel der Kunst, oder richtiger als eine neue Art zu schauen und zu empfinden, blieb und er diente für die Folge Vermittlungen, die klug bestrebt waren, von alter und neuer Kunst zu nehmen, was dem eigenen Naturell am besten entsprach.

5. Aus Heimat und Fremde

Der Naturalismus, den die Jungdeutschen predigten, war ein fremdes Gewächs, von einer Hauptstadt in die andere importiert. Inzwischen war in Deutschland die alte Richtung des Realismus, die in der Dorfgeschichte und der Novelle sich ihr Bett bereitet hatte, kräftig fortgeschritten und mit ihr war der provinziale Landschaftsroman aufs engste verbunden.

Die Novelle hatte in Keller, Heyse und Storm ihre Meister gefunden, die ihrer alten romantischen Art eine neue Form und einen neuen Charakter aufprägten. Der Naturalismus hatte jetzt die „kurze Erzählung" und die Skizze aufgebracht und diese drohten, die kaum errungene Ausbildung der künstlerischen Mittel, die streng formale Beherrschung des

Stoffes und vor allem den Einfluß der Phantasie hinter einer äußerlichen Zusammenstellung von Wirklichkeitsmomenten zurückzudrängen. Dennoch waren der Einfluß der großen Talente und die besondere ursprüngliche Veranlagung, welche wir Deutsche gerade für die Novelle besitzen und die vielleicht weit größer ist als unsere Befähigung zum Roman, in diesem Zeitraum von 1870—90 allzustark, um nicht immer wieder neuen Nachwuchs auf dies Gebiet zu locken.

Waren doch auch die Romanschriftsteller mit Vorliebe Novellisten. Friedrich Spielhagen hatte einst seine Laufbahn mit Novellen begonnen; bei ihm hatte die Novelle allerdings die Neigung, sich zum Roman auszuwachsen. Was er seinen novellistischen Arbeiten verlieh, war vor allem der Zauber einer gemütvollen Stimmungs- und Plauderkunst; wie in seinen Romanen stehen meist anmutige Mädchen- und Frauengestalten in ihrem Mittelpunkt, und die liebenswürdige Natur des Dichters, sein behaglicher Humor, der Duft seiner landschaftlichen Schilderungen umziehen auch weniger bedeutsame Ereignisse mit eigenartigem Reiz. Nach „Auf der Düne", „Röschen vom Hofe" folgten die „Dorfkokette", „Was die Schwalbe sang", „Quisisana", „Das Skelett im Hause" und die größte von ihnen „Angela", welche letztere das psychologische Rätsel einer großen Frauenseele, wenn auch weder in recht erquicklicher noch in unanfechtbarer Weise behandelt.

Auch Wilhelm Raabe verließ die Bahn der mehrbändigen Romane und nannte seine Arbeiten mit Vorliebe nur noch Erzählungen. Obwohl in dieser Modezeit der historischen Romane eine Anzahl seiner besten Werke entstanden (Horacker 1876, Krähenfelder Geschichten, Deutscher Adel 1880, Das Horn von Wanza, Pfisters Mühle, Der Lar 1889), geriet er gerade jetzt in den Hintergrund. Es bleibt das eine biographisch und literargeschichtlich beschämende Tatsache, die den Dichter jedoch nicht im geringsten hinderte, an seiner alten „Manier" festzuhalten. Erst spät im hohen Alter, als er seinen 70. und dann 80. Geburtstag feiern konnte, wurde ihm durch Verleihung des Ehrendoktortitels der Berliner Universität wenigstens die Anerkennung der gelehrten Kreise zuteil. Er blieb auch in seinen späteren Büchern in seiner kleinen Welt, die einen spezifisch niedersächsischen Charakter trägt; den lauschig-winkligen Häusern, in denen seine Menschen wohnen, gleichen sie selbst mit ihren gemütvollen Schrullen und bitteren Sonderbarkeiten. „Altershausen", sein

nachgelassenes, unvollendetes Werk, zeigte noch die ganze Reife und Weisheit seines Humors. Noch vor seinem Tode (15. November 1910) konnte er es erleben, wie die Eigenart seines Stils und seiner humoristischen Auffassungsart, die freilich etwas scharf pessimistisch gegen das moderne Leben sich absperrte, gerade auf die Besten einer jungen Generation einen auffallenden Einfluß übte.

Die fortschreitende Bewegung des Realismus zeigte sich darin, daß auch die neuen Erzähler der Dorf- und Landschaftsnovelle trotz aller konventionellen Momente die provinziale und heimatliche Eigenart hervorkehrten; sie knüpften dabei an die alte Auberbachsche Dorfgeschichte an, die nun mehr und mehr ihren idealisierenden Charakter verlor.

Hans Hopfen (1835—1904) war, als er sich dem Münchener Dichterkreise um Geibel und Heyse anschloß, von der juristischen Laufbahn in die Literatur gekommen; er hatte Reisen ins Ausland gemacht und schrieb zunächst einige zum Teil auf französischem Boden spielende Romane („Verdorben zu Paris“ 1867, „Arge Sitten“ 1869), ehe er sich der Schilderung von Land und Leuten seiner Heimat zuwandte („Bayrische Dorfgeschichten“ 1878, „Der alte Praktikant“ 1878, „Brennende Liebe“ 1884 usw.) und hierin wie in der Novelle überhaupt bedeutender wurde als im Roman (es folgte 1881 noch der Roman „Mein Onkel Don Juan“). Ohne Voreingenommenheit, wenn auch nicht ohne ernste Tendenz, verarbeitete Hopfen in seinen Dorfnovellen Figuren, die er im Leben studiert hat; er nimmt die Bauern, wie sie sind, und geht auch dem Häßlichen nicht aus dem Wege, sobald es charakteristisch wirkt. Dabei ist er weit davon entfernt, in der Welt nur Schmutz und Unrat zu sehen, und in seinen Dichtungen treten uns Gestalten entgegen, die wie der „alte Praktikant“ als echte Idealisten unter der Sonne umhergehen und denen in der Wirklichkeit jeder mit Wärme die Hand drücken würde. Hopfen ist ein ausgezeichneter Erzähler, seine Darstellung durchatmet ein behaglicher frischer Humor, der nur in einzelnen Fällen bitter, scharf und sarkastisch wird, seine Gestalten stehen leibhaft in der Erzählung vor uns, obwohl der Erzähler oder vielleicht gerade weil er seine Individualität nicht zurückhält. In den „Geschichten des Majors“ (1879) ist die Kunst des Erzählens sogar bis zur Virtuosität ausgebildet, man sieht den alten Soldaten, der seine Erinne-

rungen an alte Liebesgeschichten und merkwürdige Kameraden auskramt, in jedem Satze vor sich, wie er bei dieser Nüance hustet, bei jener spuckt. Der gleiche eigenartige Humor äußert sich auch, wenn auch zum Teil in sehr abgeschwächtem Maße, in den späteren Novellen des Dichters („Das Allheilmittel", „Der Genius und sein Erbe", „Die fünfzig Semmeln des Studioses Taileffer" 1890), die in dem städtischen und nicht städtischen Leben ihre Originale finden. Hans Hopfen war auf novellistischem Gebiete ein humoristischer Künstler, den man mit Unrecht vergessen hat, während die Wahrheit seiner reizenden Versnovelle „Der Pinsel Ming's" — (daß er mit einem literarischen Namen das dümmste Zeug schreiben könne) — mehr als je der Gepflogenheit des Tages entspricht.

War Hopfen eine literarische Persönlichkeit, so blieben seine beiden bayrischen Landsmänner Hermann Schmid (1815—80) und Maximilian Schmidt (geboren 1832) Unterhaltungsschriftsteller; namentlich der erstere arbeitete sehr stark in Sentimentalität („Almenrausch und Edelweiß", „Die Z'widerwurz'n"), während Maximilian Schmidt (seine „Gesammelten Werke" erschienen 1884—90) mit seinem Humor einen volkstümlicheren Ton anschlug. Als ihr Nachfolger in der Gunst des Publikums, der aber zugleich weit stärkeren literarischen Charakter zeigte, trat jetzt Ludwig Ganghofer (geboren 1855 zu Kaufbeuren) hervor. Mit dem „Herrgottschnitzer von Ammergau" (1890) errang er seinen ersten größeren Erfolg als Romanschriftsteller. Gern wählt Ganghofer einen historischen Hintergrund zu seinen Stoffen, namentlich aus dem Mittelalter oder aus dem Ausgang desselben („Die Martinsklause", „Der Klosterjäger"), augenscheinlich weil er die Einflüsse moderner Kultur von seinen frischgezeichneten Jäger- und Bauernfiguren ferngehalten wissen will. Ganghofer weiß ganz ausgezeichnet Jagdgeschichten vorzutragen, wie er denn die Technik des edlen Weidwerks vollkommen beherrscht. Es geht auch durch seine Landschaftsschilderung ein Hauch echter Bergluft; man weiß, daß Kaiser Wilhelm II. ihn gerade darum ganz besonders schätzt. Seine Handlung baut er geschickt und spannend auf, aber sein Fehler ist ein gewisses, vielbeklagtes Übermaß von Sentimentalität. Auf neuere Erzähler des Bayernlandes wird in einem anderen Zusammenhange einzugehen sein; als ein älterer, trefflicher Darsteller des oberbayrischen und Tiroler Lebens, im wesentlichen nach der anmutenden Seite desselben ist noch der Humo-

rist, Ludwig Steub (1812—88) zu nennen, dessen „Gesammelte Novellen“ 1881 erschienen.

Noch ehe Ganghofer ein beliebter Autor wurde, ging der Ruf Peter Roseggers, des steirischen Dichters (geboren 1843 zu Alpl bei Krieglich, gestorben 1918), in die Welt. Sein Lebenslauf ist außergewöhnlich genug, um ihn kurz zu streifen. Als Kind armer Bauersleute wurde der junge Peter einem Schneider in die Lehre gegeben; mit seinem Meister zog er vier Jahre lang von Gehöft zu Gehöft, von Hütte zu Hütte durch das Land, um den Leuten die Kleider zu machen. 21jährig, wagte er es, die Erstlinge seiner Muse dem Dr. Swoboda von der „Tagespost“ in Graz einzusenden, der sich nun des jungen Poeten warm annahm. Rosegger konnte die Grazer Handelsakademie besuchen, und seine erste literarische Veröffentlichung „Zither und Hackbrett“ (1870), Gedichte in obersteirischer Mundart, lenkte die Aufmerksamkeit wohlwollender Kritik auf ihn. Bekannter und bald viel genannt wurde er jedoch erst durch seine Prosa-Arbeiten: „Geschichten aus Steiermark“ (1870), „Aus dem Walde“, „Geschichten aus den Alpen“ (1873) und vor allem durch die „Geschichten des Waldschulmeisters“ (1875). Ein volkstümliches Erzählertalent, das einzig schön, war hier erstanden. Alles, was Rosegger auf seinen Schneiderfahrten durch seine Heimat an volkstümlichen Zügen erfaßt hatte, wurde ihm zu einer Geschichte, und sei es auch nur zu einer heiteren Schnurre. Er gab dem steirischen Dialekt beinahe eine gleiche Beliebtheit bei dem Lesepublikum wie Fritz Reuter der plattdeutschen Mundart. Nur in einer Hinsicht unterschied er sich von dem letzteren, und diese Eigenschaft trat in seinen größeren Arbeiten „Der Gottsucher“ (1883), „Jakob der Letzte“ (1888) und „Martin der Mann“ noch mehr hervor und brachte ihn dem Schweizer Gotthelf näher: die erziehliche Tendenz, mit der er auf das Bauernvolk und nicht nur auf diesen Kreis einwirken wollte. Darunter leiden seine Gestalten in ihrer frischen Anschaulichkeit trotzdem nicht, wenn er auch in seinen tendenzfreien Erzählungen glücklicher ist als in seinen soziale Probleme behandelnden Romanen. Die Nachdenklichkeit und die religiöse Grundstimmung seines Naturells bekundete vor allem „Der Gottsucher“, ein in seiner Art bedeutendes Buch, das mit tiefer Symbolik lehrt, wie ein Volk ohne Gott zugrunde gehen müsse. Rosegger ist ein Gegner des Klerikalismus, den er freilich meistens mehr mit gutmütigem Humor verspottet; er

ist zugleich auch ein begeisterter Lobpreiser der ländlichen Scholle und ihres Segens und in seinen Romanen „Das ewige Licht“ (1897), „Erdsegen“ (1900) und „Weltgift“ (1903) wendet er sich gegen den modernen Industrialismus und die städtische Kultur, in denen er kein Heil für die Menschheit sieht. Bleiben aber wird er vor allem als der steirische Dorfgeschichten-Erzähler.

Gleichzeitig mit Rosegger hatte der Österreicher Ludwig Anzengruber (1839—89) sich die Anerkennung der Kritik durch sein Bauerndrama „Der Pfarrer von Kirchfeld“ (1870) gewonnen. Das Drama blieb denn auch das eigentliche Feld dieses großen Talentes, das nur durch seine Erzählungen „Dorfgänge“ (1879) und durch die beiden Bauernromane „Der Schandfleck“ (1877) und „Der Sternsteinhof“ (1884) in unsere Darstellung gehört. Anzengruber bietet eigentlich ein literar-psychologisches Problem, denn wie er das Kind von Großstädtern war — er war ein geborener Wiener —, so stand er auch dem Bauernleben völlig fern. Die Dorfgeschichte reizte ihn nur, weil darin, wie er es selbst ausdrückte, „der ursprüngliche Mensch am deutlichsten zum Ausdruck kommt“. Wie es danach vor allem der Mensch war, der seine dichterische Phantasie anzog, so ist es auch der psychologische Gehalt seiner Geschichten, der sie so fesselnd macht. Immer verbindet sich damit eine gewisse ethische Tendenz, wie er denn auch in den „Dorfgängen“ nicht minder wie in seinen Dramen scharf das Scheinheiligtum und die klerikale Bevormundung geißelt. Im Mittelpunkt seiner beiden Romane steht jedesmal eine eigenartige Mädchengestalt; im „Schandfleck“ das uneheliche Kind, das für seinen Adoptivvater zum Segen wird, im „Sternsteinhof“ die arme Magd, die durch ihre Tatkraft sich zur Herrin des Hofes und ihrer Umgebung macht. Im Ton seiner Erzählung ist Anzengruber jedoch bei weitem nicht so frisch und anregend wie Rosegger, sondern er schreibt ein etwas konventionelles Schriftdeutsch, das erkennen läßt, wie weit angenehmer es ihm ist, seine Figuren leibhaftig in dramatischer Form in ihrem Dialekt sprechen zu lassen. Nichtsdestoweniger weiß er damit eine epische Situation packend zu schildern.

* * *

Im engeren deutschen Sprachgebiet machte der landschaftliche Charakter der Novelle unter dem Einfluß der Dorfgeschichte sich auch dort geltend, wo der Einfluß der älteren

Generation die Phantasie anregte und Stil und Ton färbte. In Pommern schrieb Conrad Telmann (1854—1909) pommersche Novellen; seine überaus fruchtbare Feder wechselte dann den Schauplatz mit den Alpenländern und dem italienischen Süden, wenn sie nicht nach dem Vorbild Friedrich Spielhagens in freiheitlich gestimmten, aber flüchtigen und etwas langatmigen Zeitromanen („Moderne Ideale", „Dunkle Existenzen", „Vom Stamm der Ikariden") sich dem Leben und den Problemen des großstädtischen Tages widmete. Zu seinen besseren Arbeiten gehört der Roman „Unter den Dolomiten" (1893), der wegen seiner antiklerikalen Tendenz Lärm erregte.

In gleicher Weise wechselte den Schauplatz zwischen dem kühlen Norden und dem sonnigen Süden die Phantasie seines weit begabteren Landsmannes Hans Hoffmann (1848 bis 1910). Hoffmann war einer unserer sympathischsten, feinsten und poesievollsten modernen Novellisten, in der Fabulierkunst und der Sprache zugleich Heyse und Keller verwandt, ja auch Raabesche Töne klingen bei ihm an, ohne daß seine Eigenart dadurch vermindert ist. Von tiefer, tragischer Eindringlichkeit ist seine Stettiner Novelle „Der Hexenprediger" (1883), eine seiner frühesten Arbeiten, denen die sonnigen „Korfugeschichten" folgten. Der ehemalige Oberlehrer, der zur Literatur übergegangen war, zeigt im „Gymnasium zu Stolpenburg" (1891) seinen behaglichen Humor, der doch auch die leise Rührung kennt, an allerlei Originalen aus dem Schulleben. Die „Geschichten aus Hinterpommern" (1892) erzählen mit Kellerscher Kunst und in fast Kellerschem Tone ernste und heitere Geschichten aus Pommerns kulturgeschichtlicher Vergangenheit. In anmutigster Schreibart vermischt er in dem Zyklus „Von Frühling zu Frühling" (1889) landschaftliche Bilder mit tiefen und reinen Empfindungen. Es ist immer echt künstlerischer Sinn, der bei ihm die Form meistert. Behaglicher, breiter wurde sein Humor in seinen letzten Geschichten vom „Tante Fritzchen", entzückend im Ton sind seine „Bozener Märchen und Mären" (1896) und die „Ostseemärchen" mit ihrem burlesken Humor. Auch im geschichtlichen Roman versuchte sich Hoffmann, wenn auch mit minderem Glück in „Der eiserne Rittmeister" (1890), der zur Zeit der Freiheitskriege spielt, und „Wider den Kurfürsten", der die Belagerung von Stettin durch den großen Kurfürsten behandelt. Er bewies darin nur, daß die Novelle sein eigentliches Gebiet war; weit besser ist denn auch die große, histo-

rische Novelle „Landsturm" (1893), worin er in die öde, mit packender Kraft gezeichnete Dünenlandschaft des ostpreußischen Meeres durch die Schilderung der Überreste der großen Armee Napoleons auf dem Rückwege aus Rußland ein Moment des gewaltigen, Völker und Individuen bestimmenden Schicksals trägt. Freilich, darin steht auch er wieder Heyse und Spielhagen nahe, daß er gern geistreiche Gespräche liebt, die von dem Stil des Ganzen bestimmt sind. In der Zeit des aufkommenden Naturalismus empfand man sie papierner als jetzt, wo die Stilisierung wieder die Romantechnik beherrscht.

Zu den Novellendichtern, die wie Hoffmann an die Vorbilder eines Keller und Storm wieder anknüpften, gehörte auch ein Romantiker wie Emil Prinz von Schönaich-Carolath (geboren 1852 zu Breslau, gestorben 1908). Er hat wohl in seiner Lyrik sein Eigenstes und Bestes gegeben, allein auch seine Novellen zählen durch ihre feine Stimmung, die bisweilen ins Märchenhafte übergeht, und ihren klaren, plastischen Stil zu dem, was die moderne deutsche Literatur als ihr Gut verzeichnen kann. Allerdings leiden sie bisweilen wie die älteste „Tauwasser" an romantischen Unklarheiten und Unwahrscheinlichkeiten. Die zartesten, schwermütigsten Stimmungen enthalten die „Geschichten aus Moll", die zum Teil Balladen und Romanzen in Poesie sind. Wenn in diesen Arbeiten das Gemüt des Dichters in sanften Schwingungen sich entlud, die in dem „Freiherr" auch zu einer fester geschlossenen Charakterzeichnung sich verdichteten, so bekundeten „Bürgerlicher Tod" und „Adliger Tod", vor allem die überaus eigenartige Novelle „Der Heiland der Tiere" zugleich seine warme, sozial-ethische Gesinnung, die ihm aus tiefchristlichem Glauben floß. „Bürgerlicher Tod" schilderte den Untergang eines braven Mannes, der vergeblich für seine Familie Hilfe sucht; hier sprach der Dichter manch für einen Prinzen recht freimütiges Wort aus, wenn er Kaiser und Staat für das Anwachsen der Sozialdemokratie verantwortlich machte. „Adliger Tod" wandte sich gegen das Duellwesen. Das eigenartigste Zeugnis für die Tierliebe des Dichters ist der „Heiland der Tiere", mag man auch an der Unwahrscheinlichkeit der Vorgänge — ein Bauernsohn kreuzigt sich, um die Tiere von den Menschen zu erlösen — Anstoß nehmen. Die Novelle ist aber wundervoll aufgebaut und in ihrer Mischung von Phantastik, Mystik und Wirklichkeitsschilderung von nachhaltigem Eindruck.

Allzufrüh verstorben, wie Hoffmann und Schönaich, ist auch der Wiener J. J. David (1859—1906). Er setzte gleich ihnen die Tradition der künstlerischen Novelle fort, deren Motive er nicht zuletzt in seiner mährischen Heimat fand, aber sein Naturell war viel herber und düsterer geartet. Das Anmutige, Leichtlebige bringt er nicht so heraus wie das Verschlossene, Innerliche und Grüblerische, der Humor war ihm versagt und dementsprechend geraten ihm Stoffe und Charaktere. Aber seine Gestaltungskraft besitzt eine Linie, über welche sein Landsmann, der zweite bedeutende Wiener Novellist, Ferdinand v. Saar (geb. 1833, gest. 1906), trotz der gleichen elegischen Grundstimmung nicht verfügt. Saars weiche Individualität bevorzugt die Ich-Novelle („Novellen" 1876, „Schicksale", „Frauenbilder"), er verfolgt Stimmungen, Gedanken, Empfindungen und das Motiv einer einseitigen Liebe ist sein Lieblingsmotiv, David dagegen ist auch dort, wo er eine große, starke Empfindung schildert, knapp und zurückhaltend und im Aufbau seiner Handlung von einer fast dramatischen Gliederung. Von dem „Höferecht" an hat er sich künstlerisch stetig entwickelt; seine besten Gestalten sind herbe Frauencharaktere, so in „Das Blut", „Die Wiedergeborenen" usw., und seine Phantasie hat einen tragischen Zug, der über das Sentimentale hinweg nach tiefer Erschütterung des Gemütes strebt. So in seinem düsteren Wiener Studentenroman „Die am Wege sterben" (1900), der die typischen Lebensläufe einiger Studenten erzählt, und in dem „Übergang" (1903), worin er dem leichtlebigen Wiener Bürgertum den Spiegel vorhält. Auch er ist ein Sprachkünstler von Kellerschem Gepräge, doch bei der Knappheit und Plastik seines Ausdruckes hat die stilisierte Rede nichts Unnatürliches wie nur in den letzten Novellen von Paul Heyse.

Wie Paul Heyse, der unermüdlich Schaffende, ewig Phantasievolle, der auch jetzt noch Novellen-Sammlung auf Novellen-Sammlung erscheinen ließ — seine „Gesammelten Werke" kamen 1897 in 31 Bänden heraus, aber sie bedeuteten keinen Abschluß, sondern gleichsam den Beginn einer neuen Epoche des Dichters —, so wählte auch Richard Voß (geboren 1851 zu Neugrave in Pommern, gest. 1918) in seinen Erzählungen und Romanen mit Vorliebe Italien als Schauplatz. Der Dichter der „Scherben, gesammelt vom müden Mann", siedelte sich ganz unter dem südlichen Himmel an, so daß er den nordischen fast nur noch in seinen modernen Sen-

sationsdramen kannte. Er schrieb römische Dorfgeschichten und römische Romane in reicher Fülle, an denen stets die genaue Kenntnis des Kolorits und der spannende, abenteuerliche Inhalt fesselte. „Die neuen Römer“, „Die neue Circe“, „Dahiel der Konvertit“, „Römisches Fieber“ und „Villa Falconieri“ (die Villa gehörte längere Zeit dem Dichter) sind etwa die besten seiner Arbeiten. Bei aller Begabung der Phantasie kennzeichnet Voß ein gewisses irrationelles ungesundes Element. Auch seine Muse leidet am römischen Fieber, das Abenteuerliche und Sensationelle drängt sich darin hervor und vernichtet durch seine nervöse Sprunghaftigkeit jede wahrhafte Psychologie. Er ist zu sehr Phantast, um die reine Wirklichkeit auszumessen und sich darin wohl zu fühlen. So schrieb er auch einen historischen oder vielmehr legendarischen Roman „Der neue Gott“ (1898), in dem die Gestalten des Evangeliums und der Weltgeschichte in unerquicklicher Weise zu unruhigen Phantomen umgeformt sind.

Noch einige Novellisten, die sich durch ihre Erfindungsgabe auszeichneten, gehören in dies Kapitel. So Alfred Friedmann (geboren 1854), der allerlei interessante Motive, oft aus dem Wiener Leben, wenn auch im Stil recht ungleichmäßig behandelte, der verstorbene Hugo Rosenthal-Bonin, Karl Heigel (geboren 1855 zu München), der in seinen Novellen und Romanen glücklichen Humor und elegante Darstellung bekundete, Viktor Blüthgen, der auch in der Novelle erfolgreiche Märchendichter, Johannes Prölß (1853—1911), der Künstler- und Alpennovellen schrieb und in seinem Roman „Die Bilderstürmer“ (1895) sich am Kampf der „Alten“ gegen die naturalistischen Dränger mit Eifer beteiligte, u. a. m. Von Ernst Wicherts Erzählungen und Novellen sind die besten seine „Litauischen Geschichten“ (1884 und 1890) geblieben, die zum Kapitel der Heimatkunst hinüberführen.

* * *

Die Dorfnovelle verleugnete auch in ihrer modernen Gestaltung nicht ihren ursprünglichen Zug, ein Sittenbild zu sein, und mit ihrer Ausbreitung wuchs ihr Bestreben, nicht bloß durch den eigentlichen novellistischen Gehalt, sondern auch durch das Milieu, d. h. das kleine Weltbildchen, das sie schilderte, selbst zu interessieren. Zwei Schriftsteller traten in dem Jahrzehnt 1870—80 gleichzeitig hervor, um dem deutschen

Publikum eine neue Welt zu eröffnen. Die Dorfgeschichte und die Ghettogeschichte sind, wie früher erwähnt, fast zu derselben Zeit entstanden; ihre alte Verbindung trat auch diesmal bei Leopold v. Sacher-Masoch und Karl Emil Franzos hervor. Sacher-Masoch (geboren 1836 zu Lemberg, gestorben 1895 zu Lindheim) hat leider in Vielschreiberei ein glänzendes Talent verbraucht. Er war der erste, der den Deutschen den Boden der galizischen Ebene und der Karpathenberge mit ihrem Durcheinander von halb- und ganzorientalischen Volksstämmen nahe brachte und ihn, allerdings nur in seinen ersten Arbeiten, voll pikanten Temperamentes schilderte. Er hat sogar in dem „Vermächtnis Kains" (1874. 1. Abteil. Die Liebe. 2. Abteil. Das Eigentum), einer großen, aber nicht zu Ende geführten Novellensammlung, so etwas wie einen philosophischen Grundgedanken zu entwickeln gesucht. Ein ausgezeichneter Schilderer war er jedoch zugleich Manier und Pose; Pose seine sich hervordrängende Selbstgefälligkeit mit ihrer besonderen Vorliebe für den Pelz, Manier seine Vorliebe, Mann und Weib stets als feindliche Gegensätze zu betrachten und aufeinander loszuhetzen. Nur wo sein Natursinn waltet, ist er originell, hinreißend, oft geradezu bezaubernd: im „Vermächtnis Kains" finden sich nicht bloß Naturszenen, sondern auch Gestalten, in denen wirklich das Leben seiner träumerischen galizischen Ebene zu walten scheint. Sacher-Masoch war ein ausgezeichneter Kenner des Judentums jener Gegenden und die rührenden oder humoristischen Novellen, welche die Eigenart desselben schildern, gehören zu seinen besten Leistungen. Die slavische Neigung zum Pikanten, wohl kaum die Schopenhauersche Auffassung der Geschlechtsliebe, hat ihn dann freilich auch zu Machwerken („Die Messelinen Wiens") verleitet, die mehr zur obszönen als zur schönen Literatur gerechnet werden müssen.

In diese osteuropäische Welt der Sacher-Masochschen Erzählungen führten auch die fesselnden Kulturschilderungen, die Karl Emil Franzos (geboren 1845 in Podolien an der österreichisch-russischen Grenze, gestorben 1904 zu Berlin) über die Zustände in Galizien, der Bukowina und Rumänien („Aus Halbasien" 1876, „Die Juden von Barnow" 1877, „Vom Don zur Donau" 1878) in novellistischer Form veröffentlicht hat. Franzos fehlen die Pose und die Manier Sacher-Masochs, die bei diesem so sehr zurückstoßen, dafür nimmt er mit ihm weder an Temperament noch an Natursinn den Vergleich auf, aber

er ist ernster und gemütvoller. Was uns Franzos so echt deutsch erscheinen läßt, ist neben den Eigenarten seines dichterischen Talents der ethische Zug seiner Schöpfungen; nirgends tritt derselbe ergreifender und psychologisch fesselnder hervor als in seinem Roman: „Ein Kampf ums Recht" (1882). Der Charakter und das tragische Geschick seines Helden, des Bauern Taras, der im Kampfe um das Recht zugrunde geht, erinnert an Michael Kohlhaas von Heinrich Kleist und hat selbst einem Juristen wie Ihering zu einem interessanten Vergleiche der beiden Helden Anlaß gegeben. Franzos wollte, indem er nicht zuletzt die traurige Lage des Judentums in diesem „Halbasien" — das Wort, das er geschaffen, ist geblieben — schilderte, für Besserung wirken, die Zustände jener Gegenden denen Europas ähnlicher machen. Allerdings ist ihm der Vorwurf nicht erspart geblieben, daß er die ethnographischen Verhältnisse aus Sensationsbedürfnis übertrieben hat. In weiteren Novellen und Romanen („Mein Franz", „Junge Liebe", „Der Präsident", „Schatten", „Judith Trachtenberg" 1891 usw.) hat der Dichter zum Teil auch auf anderem als halbasiatischem Gebiete eine feinsinnige, fesselnde Darstellungsgabe, Humor und tiefere Wirkung bekundet.

Auch aus dem fernsten deutschen Osten wurde der deutschen Romanliteratur in Th. H. Pantenius (Pseudonym Theodor Hermann, geb. 1843 zu Mitau, gest. 1915) ein literarischer Charakter geschenkt, der sich die Schilderung seiner Heimat, besonders in ihrer geschichtlichen Vergangenheit, zur Aufgabe stellte. Diese innige Verbindung seines Denkens und Fühlens mit dem heimatlichen Boden trennt Pantenius von allen jenen größeren und kleineren Talenten, welche in den achtziger Jahren die Geschichte in Romane umsetzten. In der Technik noch ganz der alten Erzählungsweise angehörend, weiß er doch in seinen Arbeiten („Allein und frei" 1875, „Um ein Ei", „Das rote Gold" und „Die von Kelles" 1885) durch prächtig gestaltete epische Szenen und originelle Figuren lebendig zu fesseln; seine konservative und religiöse Gesinnung ist zugleich ein echter Bestandteil seines Deutschtums und untrennbar von der Umwelt, die er schildert. Namentlich „Die von Kelles", ein Kulturbild Livlands aus dem 16. Jahrhundert, steht hierin obenan und seine „Kurländischen Geschichten" (1892), eine Novellensammlung, reihen sich würdig den besten Sittenschilderungen an, welche die deutsche Dorfgeschichte und Novelle hervorgebracht hat.

Nicht aus der Fremde kam Rudolf Lindau (1830 bis 1910), der Bruder von Paul Lindau, aber er verbrachte in ihr den größten Teil seines Lebens, da ihn sein diplomatischer Beruf in alle Hauptländer der internationalen Welt, nicht zuletzt des äußersten Ostens, China und Japan führte. Längere Jahre, seit 1892, weilte er in Konstantinopel und wurde dadurch ein feiner Kenner des orientalischen Sittenlebens, das er so anziehend in den „Türkischen Geschichten" (1897) schilderte. Ein guter, kühler Beobachter und ein geistvoller Kopf, hat Rudolf Lindau in seinen Romanen und Novellen — die besten sind die sprichwörtlich gewordene „Kleine Welt" (1880), „Der lange Holländer", „Schweigen", „Flirt" (1894) — das bunte Kaleidoskop der internationalen und fremdländischen Kultur und ihrer gesellschaftlichen Typen aufgefangen und in einem durchaus gefeilten und gedämpften Vortrag wiedergegeben, der selbst den kriminalistischen Motiven seiner Erzählungen das sensationelle Spannungsmoment nimmt, sie mit kühler Gelassenheit aufdeckt. In der künstlerischen Form der Erzählung übertrifft er seinen Bruder Paul bei weitem, obwohl gerade er dessen Beliebtheit beim großen Publikum nicht erreicht hat.

So wuchs aus ihrem alten, romantischen Stamm heraus die Novelle sich zu der künstlerischen Sittendarstellung aus, Heimat und Fremde in immer weiteren Kreisen umfassend, und in ihrer Neigung zum Bodenständigen unbekümmert um die Schlagworte ästhetischen Prinzipienstreites, der mit dem Anfang der neunziger Jahre jedoch durchaus noch nicht erloschen war.

6. Der Frauenroman: die ältere Generation

Mit der Begründung des Deutschen Reiches beginnt auch die Frau als Schriftstellerin ein bestimmter literarischer und sozialer Typus zu werden, während ihr vordem in der Literatur, auch in der Belletristik, nur die Rolle einer Ausnahmeerscheinung zugefallen war. Einen stärkeren Antrieb, sich literarisch zu betätigen, hatte sie durch die jungdeutsche Bewegung der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts erhalten, damals, als sie die Stimme der Leidenschaft erhob, um die Forderungen des Herzens gegenüber der gesellschaftlichen Konvention geltend zu machen. Der eigentliche Held des

Frauenromans war und blieb auch später der Mann, um den das Weib seine Forderungen rankte und den es nicht müde wurde, immer neu zu idealisieren. Die mit den siebziger Jahren anbrechende Ära der Zeitungen und Zeitschriften schuf der weiblichen Feder einen neuen, reicheren Wirkungskreis; war doch das literarische Feld neben der Bühne und der Schule vorerst so ziemlich das einzige, das sich dem tätigen Drang der gebildeten Frau eröffnete und auf dem zugleich ihre Ideenwelt ihren Ausdrück suchte. Eine gewisse geistige Schmiegsamkeit, verbunden mit einer leichten Gefälligkeit des Stils, eignete den meisten Durchschnittstalenten, die jetzt zur Unterhaltung und Belehrung ihrer Leserinnen in der so außerordentlich aufblühenden Zeitschriftenliteratur die Ablagerungsstätte ihrer Erzeugnisse fanden. Die Unkenntnis der realen Verhältnisse und der Mangel an lebenswahrer Psychologie verführten dabei zu jenen sentimentalen Überspanntheiten des „Gouvernantenromans", die den „Blaustrumpf" zu dem lächerlichen Typus der Witzblätter machten.

Das belletristische Schaffen war bei der Mehrzahl noch innerlich zu sehr gebunden, um eine wirkliche Originalität darzustellen. Dennoch entwickelte in den Jahrzehnten des politischen und sozialen Ausbaues des Deutschen Reiches auch die Frau ihr schriftstellerisches Talent immer freier und gewann in einigen bedeutsamen Erscheinungen sogar den Charakter der bestimmten dichterischen Individualität.

Noch ganz im alten Frauenideal, das sein Reich in dem Bezirk des Hauses und in der inneren Welt des Gemüts sucht, lebte Marie Nathusius (geboren 1817 zu Magdeburg, gestorben 1857), die Tochter eines Predigers und später selbst Pfarrersgattin, deren Schriften — sie erschienen gesammelt 1858—69 — den tiefreligiösen Geist ihrer Verfasserin bezeugen. Ihre „Dorf- und Stadtgeschichten" und vor allem das vielgelesene „Tagebuch eines Fräuleins" sind trotz des altmodischen Erzählertons nicht ohne feinere psychologische Charakteristik, wenn sie in der Wirkung auch nur auf Rührung ausgehen. In manchen Zügen begegnete sich die Nathusius mit der Luise v. François und der Ebner-Eschenbach, vor allem in der Wertschätzung schlichter Herzenseinfalt, die bei ihr mit Frömmigkeit verbunden ist. In den evangelisch-kirchlichen Kreisen besitzt sie daher auch heute noch eine treue Gemeinde.

Weit über die Nathusius erhob sich jedoch Luise von

François, die, bei der Masse des Lesepublikums weniger bekannt, doch stets die wärmste Anerkennung der einsichtigen Kritik gefunden hat. Schon Gustav Freytag und Karl Hillebrandt erkannten die große Begabung an und ihre nicht minder große Schülerin, Marie von Ebner-Eschenbach hat ihren Ruf immer mit Begeisterung verkündet. Luise von François (geboren am 27. Juni 1817 zu Herzberg in Sachsen, gestorben am 26. September 1893 zu Weißenfels) hatte als Tochter eines Offiziers sich eine vollkommen autodidaktische Bildung erworben. Vier Jahre lang (von 1851—55) lebte sie nach der neuen Verheiratung ihrer Mutter bei dem Vater ihrer Cousine, dem durch seine wechselvollen Schicksale während der Fremdherrschaft bekannten Generalleutnant Karl von François, nach dessen Tode sie sich nach Weißenfels zurückzog. Ihr Leben selbst war im Anfang ein schmerzensvoller Roman: Sie büßte als vornehmes Edelfräulein durch den Leichtsinn ihres Vormundes ihr Vermögen ein, und ihr Bräutigam, ein flotter Offizier, hob darauf die Verlobung auf. Die Not und die Pflicht, für die Ihrigen sorgen zu müssen, führten sie, die völlig Autodidaktin war, zur schriftstellerischen Tätigkeit. Mit dieser und der Krankenpflege teilte sie den stillen, wenig freudenreichen Abschluß ihres Daseins. Außer einer Reihe von Erzählungen veröffentlichte sie die Romane „Die letzte Reckenburgerin“ (1871), „Stufenjahre eines Glücklichen“ (1877) und „Der Katzenjunker“ (1879). In allen diesen Arbeiten findet man einen energischen Geist und einen über jeden Schein ins Wesen eindringenden Blick. Freilich ist es noch der Geist der alten Schule, dem das „Moralische“ Hauptsache ist, während es in unserem Sinne das Selbstverständliche bedeutet. Allein dieser moralische Gehalt ist doch nur das Ergebnis eines wahren und klaren Sinnes, bescheiden und versöhnlich, ohne Aufdringlichkeit und Lehrhaftigkeit und von echter Menschenliebe erfüllt. In ihrem Hauptwerke, der „letzten Reckenburgerin“, wird uns ein altväterliches Sitten- und Charakterbild aus dem Ende des vorigen und dem Beginn dieses Jahrhunderts schlicht und mit warmem Gemüte erzählt. Die künstlerische Komposition ist nicht bedeutend, die Welt des Romans kennt keine großen Gestalten und doch fällt auf die Lebensschicksale der Heldin auch der tiefe Schatten schwerer Zeit. Sie erzählt von den vergangenen Tagen ein wenig altjüngferlich, allein kein Ton könnte ihr besser anstehen, und das matte Halbdunkel, das Gestalten und

Erzählung umfließt, nimmt ihnen wohl ihre scharfen Ecken und Kanten, aber das innere Leben in allem tritt doch mit anheimelnder Wärme und realistischer Kraft hervor. Treu und wahr sind diese Bilder vergangenen, patriarchalischen Daseins, treu und wahr die so herbe, anmutlose Gestalt der letzten Reckenburgerin selbst, diese Verkörperung des kategorischen Imperativs, der die Liebe zu einem fremden Waisenkinde spät, und doch nicht zu spät, der verjüngende Quell ihres bisherigen streng rechtlichen, aber freudlosen Lebens wird. Und mit welcher Anmut ist dieses Kind dort geschildert, wie lebensvoll sind alle die Figuren des Romans in klarer, anschaulicher Zeichnung hingestellt! An die „letzte Reckenburgerin" reicht denn auch nichts heran, was Luise von François im weiteren geschrieben, obwohl auch „Der Katzenjunker" manche treffliche Partie aufweist.

* * *

Gegenüber dieser Richtung weiblichen Empfindens und Denkens erschien Wilhelmine von Hillern (1836 bis 1916), die genialisch angehauchte Tochter der Charlotte Birch-Pfeiffer, die sich 1857 mit dem Kammerherrn von Hillern verheiratet hatte, als die Vertreterin moderner Zeitanschauungen, als sie 1869 ihren Roman „Ein Arzt der Seele" veröffentlichte. Er beleuchtete das Emanzipationsstreben der Frau in ihrem Verhältnis zum Mann, aber wie zahm und schüchtern erscheint das den modernen Frauenrechtlerinnen: Der Roman ist mehr eine Absage als eine Forderung. Die weibliche Heldin ringt nach den Lorbeeren der Wissenschaft, studiert den Darwin und die atheistische Philosophie, um am Ende dem stärkeren Manne, dem gelehrten Professor sich zu beugen, den sie seit ihrer Kindheit geliebt hat und dessen Liebe sie nicht dulden wollte. Diese ist zuletzt doch die Macht, die alle Gelehrsamkeit übertrumpft. Das Weib soll sich der Wissenschaft nicht fernhalten, aber — so lehrte die Verfasserin — es soll sich nicht einbilden, selbständig darin schaffen zu können, nur das Reservatrecht der Kunst wird ihm zugestanden. Und wenn die Emanzipation des Geistes ihre Schranken hat, so ist die „Emanzipation des Fleisches", wie an drastischem Beispiel gezeigt wird, vollends vom übel. Man mag sich mit diesen Gedanken befreunden, kaum aber mit der inneren Unwahrheit und der Sentimentalität der Charakte-

ristik. Dieser Untugend blieb die Hillern auch treu in ihren weiteren Sensationsromanen: „Aus eigener Kraft“ (1872), die „Geierwally“ (1875), dem mittelalterlichen Geschichtsroman „Und sie kommt doch“ — (die Stunde der Liebe nämlich) (1879), und „Am Kreuz“ (1890), einem Buch, das eine seltsam romanhafte Behandlung der bekannten, übrigens aus guter Kenntnis geschilderten Oberammergauer Passionsschule in sich schließt. In der „Geierwally“ übertrug die Verfasserin das Brunhilden-Motiv in die schlichte, bäuerliche Welt, die sie trotz aller Anlehnung an Auerbach so manieriert und sentimental ausmalte wie der selige Clauren die Schweizer Alpen. Aber es gab eine Zeit, wo man für die „Geierwally“ und den „Bärenjosef“ und ihre Starkleibigkeit schwärmte, so daß beide unbedingt auf die Bühne mußten, um ihr Publikum mit ihren Rühreffekten zu ergötzen.

Der Liebling der Frauenwelt wurde jedoch in diesen Jahrzehnten Eugenie Marlitt (Pseudonym für E. John, geboren 5. Dezember 1825 zu Arnstadt in Thüringen, gestorben daselbst am 22. Juni 1887), der an Erfolg im Rahmen der Zeitschriftenbelletristik keine Vorgängerin und keine Nachfolgerin gleich gekommen ist. Ihr Name ist wie der Kotzebues typisch für jedes schlechte Romanmuster geworden; erst vergöttert, dann verlästert, verdiente sie weder das eine noch das andere. Als Gesellschafterin der Fürstin von Schwarzburg-Sonderhausen hatte sie, bevor sie ihre schriftstellerische Tätigkeit begann, die besseren Gesellschaftskreise kennen gelernt und im stillen nicht ohne Tendenz beurteilt; gegen die Standesvorurteile, gegen den Geist religiöser Unduldsamkeit und gegen orthodoxe Beschränktheit wandte sie sich, dem liberalen Zeitgeist entsprechend, auch in ihren Romanen. Sie erschienen sämtlich in der „Gartenlaube“, dem beliebtesten Familienblatt jener Tage. Nach einem Rezepte schuf die Marlitt ihre Romane, die selbst durch die gefällige Anmut der Darstellung die Schablone der Erfindung und Charakterzeichnung nicht verhüllen. Immer fand man in dem „Geheimnis der alten Mamsell“, „Reichsgräfin Gisela“, „Im Hause des Kommerzienrats“, „Goldelse“, „Im Schillingshofe“ usw. das gleiche Muster wieder, das jedesmal nur in anderen Farbennüancen ausgestickt worden war. Trotzdem überragte sie die Schar ihrer Nacheiferinnen, mochten diese Tendenzen predigen oder nicht; in den Romanen ihrer literarischen Nebenbuhlerin, der E. Werner (mit ihrem wirk-

lichen Namen Elisabeth Bürstenbinder, geboren 25. November 1838 zu Berlin), wuchs die Verschrobenheit der Konflikte und Charaktere in demselben Maße, wie die Schärfe ihrer Tendenz sich steigerte. („Ein Held der Feder", „Am Altar", „Gesprengte Fesseln", „St. Michael" usw.).

Vielleicht haben gerade die Erfolge der Marlitt am meisten anstachelnd auf die weibliche Begabung eingewirkt. Eine ganze Anzahl von Schriftstellerinnen wandte sich der Belletristik zu und ihre Leistungen übertreffen in mehr als einer Beziehung die Schablonenarbeit der Verfasserin des „Geheimnisses der alten Mamsell". Die liberalen Anschauungen des Zeitalters von 1870—90 herrschen auch in diesen Frauenköpfen, aber sie wenden sich gegen die Bestrebungen der Frauenemanzipation. Darin stimmen die Sophie Junghans, Emilie Junker, Bianca Bobertag, um nur die hauptsächlichsten Vertreterinnen des Frauenromans zu nennen, überein, und ihnen schließen sich die Ida Boy-Ed und E. Vely an. Sie alle predigen noch in ihren Romanen, daß die Ehe das schönste Los und die edelste Aufgabe des Weibes sei; selbst wenn die Frau sich nur der Wissenschaft oder der Kunst widme, verzichte sie auf ihren natürlichen Beruf, werde sie zum „neutralen Wesen". Wenn auch bei ihnen schon die Opposition sich gegen das biblische Wort erhebt „Er soll dein Herr sein", so sind sie sich doch einig darin, daß das Weib nicht die Würde und die Rechte des Mannes erstreben solle; Frauenemanzipation gelte nur im sittlichen Sinn, im Geist der Vertiefung und der Arbeit. So stellen sie in ihren Romanen ein weibliches Ideal auf, suchen ihre Heldinnen auf den Weg desselben zu führen aus erziehlichen Gedanken heraus, und dieser Weg ist meistens ein Leidensweg, dem aber die Läuterung und das häusliche Glück selten fehlen. Diese Art der Auffassung bringt das reflektierende, ja philosophische Element von selbst mit sich, das sich denn in nicht geringem Maße breit macht.

Ruhig und klar, voll gesunden Menschenverstandes erzählt Sophie Junghans (geboren 1845) in ihren Romanen („Käte", „Der Bergrat", „Die Amerikanerin") den Emporgang ihrer Heldinnen und Helden aus eigener sittlicher Kraft; sie geht dabei dem Muster des Gouvernantenromans nicht aus dem Weg; Heiraten zwischen armen bürgerlichen Mädchen und reichen Edelleuten liegen noch nicht außerhalb

ihrer sozialen Sehweite. Ihre reflektierende Psychologie verwandelte sich bei zwei andern Autorinnen in philosophische Nachdenklichkeit. Emilie Junker, von Schopenhauerschen Gedankengängen beeinflußt, („Der Schleier der Maja“ 1882, „Im Schatten des Todes“ 1890), suchte das Verderbliche der Leidenschaften zu schildern und pries die Ideen der Gerechtigkeit und Menschenliebe, des Mitleids und der Selbstaufopferung als die Leitsterne auch des Frauenlebens. An dichterischer Kraft und seelischem Schwung übertraf ihre Wettbewerberinnen Bianca Bobertag (1856—1900), die zu früh verstorbene Gattin des Breslauer Literarhistorikers; in ihren Arbeiten vermählte sich philosophischer und poetischer Geist („Moderne Jugend“, „Die Kentaurin“, „Der Sprung auf die Klippe“). Ihr bester Roman „Die Kentaurin“ erhob sich in der psychologischen Schilderung der Entwicklung eines jungen Mädchens sogar weit über die Grenzen des Durchschnitts; hier erringt Weibesnatur aus der Verfehlung die innere Überlegenheit, die freilich noch an der Herrschaft über den Mann haftet. Eigenartig ist das Anknüpfen an Wagners „Ring der Nibelungen“. Von Schriftstellerinnen unserer Gegenwart trat damals Ida Boy-Ed (geboren 1853 zu Bergedorf) erfolgreich hervor; die Fülle ihrer Romane läßt sich hier nicht aufzählen; die besten darunter („Dornenkronen“, „Sieben Schwerter“, „Die Lampe der Psyche“, „Werde zum Weibe“, „Die säende Hand“) bekunden den gleichen ethischen Standpunkt in den Fragen des Frauenlebens und der Erziehung. Impressionistischer in der Darstellung gibt sich Emma Vely (geboren 1848) in ihren zahlreichen Romanen, Novellen und Studien aus der oberen Gesellschaft wie aus den unteren sozialen Stufen.

Nur dem Unterhaltungsbedürfnis der breiten Massen und ihrem sentimentalen Geschmacke diente, was eine große Anzahl weiblicher Federn verbrach, unter denen Nataly von Eschstruth (Pseudonym für v. Knobelsdorff-Brenckendorff, geboren 1860 im Hessischen) als die erfolgreichste zu nennen ist. Mit ihren Hof- und Militärgeschichten voll unwahrer Sentimentalität („Gänseliesel“, „Hofluft“) wurde sie das Entzücken der weiblichen Leserwelt. Gleich der Hillern schrieb sie auch einen geschichtlichen Roman („Im Schellenhemd“) aus dem Mittelalter; bisweilen zeigte sie jedoch auch einen drastischen Humor („Die Regimentstante“), wie er auch der in falscher Romantik und stilistischer Wirrnis herum-

irrenden Eufemia von Ballestrem (Pseudonym für v. Adlersfeld, geboren 1854) gelegentlich in ihren Militärschnurren eigen ist.

Einige ältere Novellistinnen dagegen von besserer literarischer Bildung reichen noch in die Generation vor 1870 zurück; was sie gemeinsam haben, ist der bodenständige Charakter ihrer Erzählungen. Ottilie Wildermuth (geboren 1817 zu Rottenburg in Württemberg) hat sich in ihren „Bildern und Geschichten aus dem schwäbischen Leben" besonders an die weibliche Jugend gewandt und einzelne ihrer Erzählungen wird man auch heute noch hoch einschätzen, weit mehr als die von Clementine Helm (1825—97), die nur dem Backfischgeschmack gerecht wird. Aus ihrer französischen Heimat gab Emmy von Dincklage (1825 bis 1891) in ihren „Geschichten aus dem Emsland" eine Reihe frisch geschriebener Erzählungen, die, unter dem Einfluß von Dickens und Raabe stehend, allerdings keine eigentlichen Dorfgeschichten sind. Claire von Glümer (geboren 1825 zu Blankenburg) wählte mit Vorliebe die französische Provinz zum Schauplatz ihrer besonders durch die fesselnde Charakteristik von Sonderlingsnaturen sich auszeichnenden Novellen („Aus der Bretagne", „Aus dem Bearn").

* * *

In dieser Zeit wurde Österreichs größte Schriftstellerin, Marie von Ebner-Eschenbach, die Freundin und Schülerin der Luise von François, die nach ihrem Bekenntnis neben Turgeniew am stärksten auf sie eingewirkt hat, auch über die schwarzgelben Grenzpfähle hinaus bekannt. Marie von Ebner-Eschenbach wurde 1830 zu Zdischlawitz in Mähren als Tochter des Grafen Dubsky geboren; 1848 verheiratete sie sich mit dem österreichischen Genieoffizier und späteren Feldmarschall-Leutnant Baron Ebner von Eschenbach. Sie starb 1916. Ihr Ruhm wuchs mit ihrem Alter und bei ihrem 70. und 80. Geburtstage huldigte ihr mit dem deutschen Österreich auch das gesamte literarische Deutschland. Die Welt, die sie schildert, ist die der Aristokratie am nächsten liegende, die der vornehmen Gesellschaft und die des Dorflebens. Die junge Komtesse begann mit Gedichten und Lustspielen, ehe sie ihr eigentliches Gebiet: die Novelle, fand. 1875 erschienen ihre „Erzählungen", 1881

„Neue Erzählungen", 1883 „Dorf- und Schloßgeschichten", 1886 „Neue Dorf- und Schloßgeschichten". Darauf folgten einige größere Arbeiten, doch wandte sie sich später immer wieder der Erzählung zu; ihre „Gesammelten Schriften", zu denen auch eine Reihe gedankentiefer Aphorismen gehört, sind verschiedentlich neu aufgelegt.

Marie von Ebner-Eschenbach ist eine Schriftstellerin von durchaus persönlichem Stil, so schlicht und scheinbar kunstlos sie bisweilen erzählt. Aber eine Fülle feinster Beobachtung liegt darin aufgespeichert und ein inneres Licht durchleuchtet die Darstellung. Ein schalkhaftes, oft auch fein ironisches Lächeln liegt auf ihren Lippen, wenn sie die Schwächen und Vorurteile der aristokratischen Kreise geißelt. Aber das Bestimmende an ihr ist ihre Lebensauffassung. Sie nimmt das Leben ernst, als eine sittliche Aufgabe, als eine Pflicht, und sie denkt hoch und edel von denen, welche diese Pflicht als etwas Heiliges empfinden. Sie hält sich nicht an Äußerlichkeiten, sondern blickt in die Tiefen menschlicher Seele mit dem Gemüte einer Mutter, mit dem Gewissen einer Priesterin. Man feiert sie als Realistin, weil sie die Menschen so lebendig und anschaulich zeichnet, und doch ist sie Idealistin in dem Glauben an die Macht des Erzieherischen. Das „Gemeindekind" (1887), ihre erste größere Arbeit, beginnt mit der nüchternen Erzählung eines Raubmordprozesses und endet gleichsam mit der Verklärung einer Heiligen, eines armen Weibes, das unschuldig des Mannes Schuld auf sich genommen hat und für sie büßt. Solche aus einem tiefen idealen Gefühle handelnde Personen sind ihre Lieblinge, sie bringen Opfer für andere, wie sie nicht oft im Leben gebracht werden, so in der Novelle „Nach dem Tode", in „Lotti der Uhrmacherin" usw., und wenn sie fehlen und sündigen, müssen sie in ihrer Gewissensangst ärger büßen als andere. Ein derartiges düsteres Seelengemälde bietet ihr Roman: „Unsühnbar" (1890), wo das Schuldbewußtsein der Ehebrecherin durch nichts zum Schweigen gebracht werden kann, selbst nicht durch die Tröstungen der Religion. „Gutsein ist Glück!" Der Seufzer der Unglücklichen ist der Wahlspruch der Dichterin, und es macht ihr Freude, sobald sie zeigen kann, wie das Gutsein zum Glücke führt. Ein warmer ethischer Geist spricht aus allen ihren Schöpfungen, allein er drängt sich nicht vor, er geht wie ein leiser Hauch durch sie hin, um an rechter Stelle kräftig hervorzutreten. Sie enthüllt mehr den innern

als den äußeren Menschen, und sie enthüllt diesen innern Menschen mehr in dem, wie er handelt, als in dem, was er empfindet: breite, lyrische Stimmungsakkorde entsprechen nicht ihrer Eigenart. Aber aus hundert Einzelheiten und Alltäglichkeiten webt sie ein heiteres oder erschütterndes Bild des menschlichen Daseins; kein Strich deutet auf Karikatur, auch wo sie in den Linien wohl übertreibt, ihr ist die Wahrheit ebenso ein ästhetisches wie ein sittliches Prinzip. Auch ihre weiteren Schöpfungen, „Glaubenslos?“ (1893), das tief eingreift in das katholisch-kirchliche Leben, die ergreifende „Totenwacht“, die gedankenvolle Novelle „Das Schädliche“ (1894) und „Rittmeister Brand“ (1896), zeigten sie nach wie vor auf der Höhe ihrer Kunst und an der Spitze der literarischen Frauenwelt.

Dieser ethische Idealismus ist etwas, was Marie v. Ebner-Eschenbach, wie wir gesehen haben, mit der ganzen älteren Generation teilt. Eine erfolgreiche — aber nur für die Mode erfolgreiche Konkurrentin erstand ihr in Österreich in Ossip Schubin (Lola Kirschner), die sich mit derselben Sicherheit in höheren und niederen Gesellschaftskreisen bewegt. Aber Lola Kirschner (geboren 1854 zu Prag) ist ebensosehr Manier wie die Ebner Natur. Einen Namen machte sie sich zuerst mit dem Romane „Ehre“ (1883), der das Ehrenproblem in eigenartiger Weise, wenn auch nicht im Sinne Sudermanns, behandelte. Dann schrieb sie in rascher Folge eine Anzahl von Büchern, die starkes Talent, aber keine große Künstlerin verrieten. Ein kapriziöser, nervöser Stil, der, überreich an Fremdwörtern, nie eine Verbalform der Vergangenheit zu kennen scheint, stempelt sie zu einer Dichterin des Präsens; in der Tat vermag sie in wenigen Sätzen ein ganz außerordentliches Stimmungsbild vor uns aufzubauen, in dem eine Momentphotographie der Wirklichkeit mit einem gefälligen lyrischen Zauber umhüllt wird. Ihr Gebiet ist vor allem der Salon, in welchem Aristokraten, Künstler und jene merkwürdigen Gestalten verkehren, die im Zwielichte eines unbestimmten Berufes und einer unbestimmten Vergangenheit stehen. Die österreichische Aristokratie und die internationale Künstlergesellschaft, seltener wie in ihrer „Bludika“ (1890) das böhmische Dörflerleben sind mit Vorliebe ihr Stoffgebiet. Ein romantisch-schwärmerischer Zug und eine gewisse Koketterie mit dem Pessimismus schillern oft, in effektvoller Weise ausgenützt, durch ihre graziös entworfenen Virtuosenzeichnungen.

Tugend und Laster haben bei ihr den gleichen pikant-sinnlichen Duft, und wenn sie wie in „Asbeïn“ (1889) und „Boris Lensky“ (1890) die Schattenseiten eines dämonischen Genius ausmalt, bricht doch ein hysterisch-verzückter Kultus der Kunst nicht weniger in ihr hervor wie einst bei ihrer Schwester in Apoll, der Gräfin Hahn-Hahn. Diese Verstiegenheit äußerte sich auch in dem Gallimathias ihres mit internationalen Fremdwörtern gespickten Stils und sogar in den gesuchten Titeln ihrer Romane, wie z. B.: „O du mein Österreich“, „Woher kommt dieser Mißklang durch die Welt?“, „Wenn's nun schon Winter wäre“, oder in den fremdsprachigen „Gloria victis“ (übrigens einem ihrer besten Romane), „Finis Poloniae“, „Con fiochi“ usw. Die temperamentvolle Eigenart ihrer Darstellung wird jedoch auch die schärfste Kritik nicht leugnen können.

Die dritte österreichische Schriftstellerin, Bertha von Suttner, die in dem Jahrzehnt 1880—90 an die Öffentlichkeit trat, steht an literarischem Talent wohl der Ebner-Eschenbach wie der Schubin nach, aber ihr Romanwerk „Die Waffen nieder“ (1889) bedeutete nicht bloß eine literarische, sondern eine kulturelle Tat. Geboren am 9. Juni 1843 zu Prag als Tochter des Feldmarschalleutnants Grafen Kinsky heiratete sie den Freiherrn Artur Gundaccar von Suttner, und da der Ehe sich Familienwiderstände entgegenstellten, verschwand das junge Paar von der europäischen Bildfläche. Neun Jahre lebte es im Kaukasus, er als Ingenieur und Kriegskorrespondent, sie als Lehrerin, bis sie 1885 nach Niederösterreich zurückkehrten und fortan sich literarisch betätigten. Artur v. Suttner schrieb eine Reihe von Romanen, zum Teil aus dem Kaukasus („Aynaour“, „Schamyl“, „Die Kinder des Kaukasus“) und außerdem verschiedene Erzählungen mit seiner Gattin zusammen, die schon vor ihm mit dem Roman „Inventarium einer Seele“ (1843) debütiert hatte. Ihr großer Erfolg war jedoch das oben erwähnte Buch „Die Waffen nieder“. Die furchtbaren Bilder menschlichen Leides, welche der Krieg heraufbeschwört, waren hier mit einer so erschütternden Wahrheit wiedergegeben, die Reflexionen der Verfasserin über die Brutalität und das Unsinnige des Blutvergießens so eindringlich, daß der Roman nicht nur Auflage auf Auflage erlebte, sondern daß sich daran auch eine starke und, wie die Folge bewies, durchaus nicht unfruchtbare Bewegung zur Verhütung der Völkerkriege an-

knüpfte. Bertha v. Suttner gründete selbst eine internationale Friedensliga, in deren Dienst sie sich völlig stellte, und es war nur gerecht, als ihrem Wirken auf diesem Gebiet der Friedenspreis der schwedischen Nobelstiftung zuerkannt wurde. Aber auch in ihren sonstigen belletristischen Schriften, die jenem Buch folgten („Die Tiefinnersten“, „An der Riviera“, „Eva Siebeck“, „Schach der Qual“, „Doktor Hellmuts Donnerstage“) bekundete sie neben nicht gewöhnlicher Menschenkenntnis ein durchaus selbständiges, lebendiges, ethisches Empfinden und Denken, das ihre Schriften ebenso originell wie anregend macht.

Die Darstellung der Frauenbelletristik sei hier abgebrochen, um in einem anderen Kapitel fortgesetzt zu werden. So sehr diese Vertreterinnen der älteren Generation in ihrer literarischen Physiognomie voneinander abweichen, wenn wir etwa die Hillern mit der Ebner-Eschenbach, die Schubin mit der Suttner vergleichen, ein charakteristischer Zug ist ihnen doch gemeinsam. Man spürt in ihnen den liberalen Geist des neuen Zeitalters, der teils erziehlich, teils geradezu aktiv, in jedem Fall mit bestimmten Tendenzen auf weite Kreise einzuwirken sucht. Es ist der innere Fortschritt der modernen Frauenbewegung, der sich in ihnen darstellt. Aber er hat noch nicht sein besonderes Ziel: die Fortentwicklung der Frau selbst, den Ausdruck ihrer eigentümlichsten Sehnsüchte und Willensrichtungen im Interesse ihres Geschlechts gefunden.

Der Naturalismus ist es, der jetzt am Ausgang der achtziger Jahre eingreift, manche innere Scham und Ängstlichkeit löst und auch der weiblichen Zunge das Wort zur „Enthüllung der weiblichen Seele“ gibt, die in der Charakteristik der männlichen Schriftsteller gar zu lange in Himmelblau und Sonnengold gefaßt erschien. Und eine neue weibliche Generation tauchte danach auf, deren Ideal nicht mehr der Mann und deren Zukunft nicht mehr die Ehe war, sondern die nur nach dem Weibe selbst fragte und höchstens noch nach seinem Kind.

Sechster Abschnitt

Aus dem neuen Jahrhundert

Allgemeines

Der Naturalismus als beherrschendes Prinzip hatte, wie wir im vorigen Abschnitt gesehen haben, in Deutschland nur ein kurzes Leben gehabt. Als Zola am 29. September 1902 gestorben war, galt seine Theorie vom wissenschaftlichen Experimentalroman überall, nicht nur in Frankreich und Deutschland, als überwunden; neue geistige und künstlerische Richtungen waren aufgetreten, in denen in- und ausländische Einflüsse sich durchkreuzten. In Deutschland wirkte der alte Realismus heimatlichen Schrifttums, wie er sich seit Auerbach, Otto Ludwig, Fritz Reuter entwickelt hatte, in verstärktem Maße fort und es zeigte sich, daß er gerade durch den Naturalismus an Kraft gewonnen hatte. Dazu kam der Einfluß hervorragender ausländischer Autoren, wie Maupassant und Flaubert aus Frankreich, Tolstoi und Dostojewski aus Rußland, Hamsun und Jacobsen aus den Nordländern, und brachte neue Stilformen, Stimmungen und Ideen. Es entstehen nun literarische Mischungen, Kreuzungen, Wirbel, aber das geduldige, empfängliche deutsche Gemüt nimmt das alles in sich auf, verarbeitet es in seiner Weise, und das Ergebnis ist eine außergewöhnliche Mannigfaltigkeit der literarischen Form und des Inhalts, wie man sie an dem deutschen Roman der Gegenwart studieren kann.

Aber ein großer Gegensatz zu der Vergangenheit des überwundenen Naturalismus tritt deutlich hervor. Was die Naturalisten nicht zuletzt entdeckt zu haben vermeinten, war das Gebiet der sozialen Wirklichkeit, um das man sich doch

schon vor ihnen gekümmert hatte; sie erweiterten es nur, indem sie immer neue Kreise für die Literatur eroberten, vor allem die große Schicht des Proletariats, und sie schärfer, rücksichtsloser nach ihrer Methode schilderten. Jetzt machte man auf diesem immerhin etwas rohen Eroberungszuge halt, und nicht nur das, man machte auch kehrt. Von der Außenwelt wandte man sich zurück zur Innenwelt, von der Beschreibung des „Milieus", der Umwelt zur Zergliederung des inneren Lebens und Erlebnisses, und von der nüchternen, zerstreuenden Formlosigkeit des Alltags strebte man zurück zur konzentrierenden Form des Stils. In den neuen Talenten, die sich zeigten, waltete ein lyrischer Geist — seit den Tagen der Romantik kennt die Literaturgeschichte nicht so viel lyrische Dichter — und ein Hauch dieser Lyrik strömte darum auch über in den ernsten Roman wie in das ernste Drama. Mit dem Naturalismus ist auch sein Pessimismus überwunden: Nietzsche, der neue Philosoph der Jugend, predigt die Lebensfreude und die Erhabenheit des eigenen Geistes, und die Monotonie der „ewigen Wiederkehr des Gleichen" tritt hinter dem Ideal des Emporgangs, des Übermenschen zurück.

So stehen sich zwei Generationen der Jugend, der vergangenen und der neuen, gegenüber. Zwischen ihr aber entwickelten sich Zwischenstufen, und besonders im Gesellschaftsroman kam es zu Vermittlungen zwischen der naturalistischen Tonart und dem alten Romanstil des Fabulierens. Man entnahm dem Naturalismus, was er an neuen Kunstmitteln entdeckt und aufgebracht hatte: die schärfere Beobachtung für das Farbenspiel des „Milieus", die nervös unbestimmte Zeichnung des Charakters, die bedeutungsvolle Psychologie der Bewegung, und nicht zuletzt die Kühnheit der erotischen Schilderung. Diese Mischungen der alten spannenden Fabulier- mit der modernen Beschreibungskunst und ihren physiologisch aufreizenden Elementen vollzogen sich schon in der Blütezeit des Naturalismus. Sudermann ist vielleicht das glänzendste Beispiel dafür und ihm folgten andere Autoren. Auch der Heimatroman zieht seinen Nutzen daraus, und gerade er schwillt in ungewöhnlichem Maße an; der Naturalismus wirkt auch hier als Sauerteig im alten Stoff. Er hat die Hülle von manchen Dingen genommen, über die der Roman sonst schweigend, oft genierlich hinwegging, und er hat die Zunge für manche Worte

gelöst, die man sonst unterdrückte oder umschrieb. Nicht zuletzt gilt das von den erotischen und sexuellen Verhältnissen und Beziehungen. Dadurch hat der moderne Schriftsteller eine ungemeine Freiheit der Rede gewonnen, so daß er so ziemlich alles zu sagen vermag, und er tut es auch. Wer etwa unsere moderne Romanliteratur mit dem galanten Sittenroman des 18. Jahrhunderts vergleichen wollte, wäre wohl im Zweifel, wo die Erotik sich freier gäbe und ausdrückte. Aber der moderne Autor, wenigstens der gute, bringt diese Dinge nur, wo er sie als künstlerische Notwendigkeit empfindet; allerdings ist die Grenze dieser Notwendigkeit sehr weit vorgerückt und selbst die sexuellen Perversitäten werden ungescheut erörtert. Selten ist jedoch — und das gibt den Unterschied unseres modernen Sittenromans zum 18. Jahrhundert — der frivole, leichtfertige Ton, das laszive, spielende Behagen an diesen Dingen; dafür zeigt sich eher eine pedantische Absichtlichkeit, die freilich den guten Geschmack ebenso verletzt.

Wenn der Naturalismus sich an die Umwelt klammerte und den Hunger und die Liebe als treibende Elementarkräfte der Massen beleuchtet hatte, so zog man sich wieder von diesen Massenempfindungen zurück. Der Übergang geschah zum Teil schroff, indem das aristokratisch empfindende Individuum sich in bewußten Gegensatz den Massen gegenüberstellte. Vor allem fühlte der Künstler sich selbst hierzu berufen, weil er seine Seele oder „Psyche" (wie ein allzu modischer Ausdruck lautet) ganz frei von plebejischen oder besser sozialen Trieben empfand. Er spürte wieder stärker in sich den Drang, „der Einzige und sein Eigentum" zu werden, um mit Stirner zu sprechen. Müde und ermattet von der Verdrießlichkeit der Außendinge, von der Verworrenheit der Eindrücke nervös verstimmt, zogen sich ästhetische Naturen auf ihre eigenen Neigungen zurück und suchten sich selbst die Eindrücke zu bestimmen, von denen sie sich angeregt fühlten, wobei die gemeine Wirklichkeit der Dinge nach ihrem Geschmack umgewandelt wurde. So kam am Ausgang des 19. Jahrhunderts die sogenannte Dekadence-Stimmung des Symbolismus auf, die mit ihren nervösen Absonderlichkeiten ihren Schatten auch auf die deutsche Literatur geworfen hat, ebenso im Drama wie im Roman, und die schließlich in dem literarischen Artistentum des neuen Jahrhunderts ausklang. Der Typus des ästhetischen Snobs wird nun in un-

seren Büchern heimisch, von den einen gepriesen und verherrlicht, von den andern verlacht und verspottet.

Diese Wendung zum rein ästhetischen Wesen, das in seinen Absonderlichkeiten auch die ethischen Dinge verwirrte, machte glücklicherweise nur ein kleiner Teil der schriftstellerischen und dichterischen Talente mit. Die große Mehrzahl fühlte denn doch die Mächte des Lebens zu stark auch in der eigenen Brust, um sich so zu verlieren. Allgemein aber war die Rückkehr zum eigenen Ich; die Seele war wieder wie im 18. Jahrhundert das interessante Instrument, das in hellen oder dunklen lyrischen Akkorden erklang. Die Psychologie des Romans wurde intimer und reicher, nur verirrte sie sich, wo sie sich künstlerisch gestaltete, nicht mehr in die Leidenschaftlichkeit des alten Zeitalters der Empfindsamkeit. Hier besteht ein Unterschied, den man als für die bei aller scheinbaren Ähnlichkeit verschiedenartige Psychologie zweier Zeitalter charakteristisch festhalten muß. Auch das 18. Jahrhundert hatte die Seele und ihre Offenbarungen verherrlicht, aber in anderer Art. Dort ergoß sich ein Strom leidenschaftlicher Gefühle aus dem Innern der Seele in die Außenwelt; man schüttete sich menschlich aus in des Geliebten oder des Freundes Brust, wenn nicht anders in ein Tagebuch. Jetzt wendet sich das dichterische Bewußtsein mit Vorliebe von der Außenwelt in die Einsamkeit des Innern zurück; es fühlt das Leben als eine Belastung von Eindrücken, gegen die es sich wehrt. Der Naturalismus war, wie wir gesehen haben, bereits dazu gekommen, den äußern Eindruck, die Impression, zur wahren Realität zu erheben und in der nervösen Reizbarkeit das Wesen der Seele zu finden. Aus dieser impressionistisch-nervösen Psychologie gewann der moderne Roman wertvolle Anregungen, indem er vielfach das Problem des Charakters als eine Fülle wechselnder und schwankender Eindrücke oder Gedanken auffaßte. Rein innerlich genommen, ergab sich daraus die Entwicklung einer Gefühls- und Gedankenwelt als die Richtungslinie oder Tendenz für den Helden, und damit kam man zu dem alten Entwicklungsroman zurück, in der Form, daß er jetzt mit Vorliebe Weltanschauungs- und Bekenntnisroman wurde, der sogar in dem Kindheits- und Jugendroman eine besondere Blüte trieb. Hierbei griffen zugleich die Fragen der Erziehung in ihn über; indem aber der Roman das Wachstum des einzelnen schilderte, gewann er aus seiner

Subjektivität heraus in der Familie einen objektiven Boden und wurde zum Entwicklungsroman der Familie, ja der Generationen selbst.

Nach dem immanenten Gesetz des Gegensatzes schlug die Psychologie des modernen Romans jedoch gleichzeitig um. Sind es auf der einen Seite der flüchtige Eindruck, die hastende Empfindung, die das Wesen des modernen Individuums darstellen sollen, so entdeckt man dies Wesen auf der andern Seite in Untertiefen des menschlichen Bewußtseins, deren Äußerungen sich der Kette der „Impressionen" entziehen. Die Psychologie des modernen Romans wird auch mystisch und romantisch, ja pathologisch. Auch hier ist die Anknüpfung an den Naturalismus oder vielmehr an seinen Übergang in eine neue Romantik nicht zu verkennen: aus dem grauen Alltag war eine neue Welt der Phantasie geboren. In Gerhart Hauptmanns „Hannele" hingen Naturalismus und Phantastik noch durch das schmale Band der Traumwelt zusammen, hier die Armeleutewelt und dort das religiöse Märchenreich frommer Ekstase, das sich in Visionen widerspiegelte. Allein ganz andere Schauer ließen sich aus mystischen Abgründen heraufbeschwören, und dazu boten die E. Th. A. Hoffmann, Poe, Boutet, Villiers dem romantisch gerichteten Fabulisten die zu überholenden Vorbilder des Unheimlichen und Gräßlichen. Der Gegensatz zu der Wirklichkeit des Alltags feierte in der Erzählung und Schilderung des Abnormen geradezu Orgien, bei denen Theosophie, Spiritismus und Mystik mitwirkten. Angeregt, aber unabhängig von dieser Romantik zeigte sich eine andere Phantastik, die auf belehrende Unterhaltung bedacht, ganz realistisch die Fortschritte der Wissenschaft und Technik als Grundlagen für das bunte Spiel ihrer Träume benutzte.

So vereinigen sich im Roman der Gegenwart die verschiedensten technischen Darstellungsarten mit dem verschiedenartigsten Inhalt. Die Vermittler zwischen Naturalismus und heimatlichem Realismus, die Psychologen, die Philosophen, die Lyriker, die Ästheten und Artisten, die neuromantischen Fabulisten, die wissenschaftlichen Phantasten, sie alle erzählen jeder in ihrer besonderen Sprache, in ihrem eigenen Stil. Die Umkehr gegenüber dem Roman der vorangegangenen Generation aber prägt sich am charakteristischsten darin aus, daß der Roman der Gegenwart allmählich immer stärker die Neigung verloren hat, sich mit den sozialen und politischen Fragen

zu beschäftigen, die sein Vorgänger so gern in den Mittelpunkt gestellt hatte. Die Richtung, die einst Auerbach, Gutzkow, Spielhagen, ja auch noch die Naturalisten mit ihren sozialen Romanen einschlugen, ist anscheinend erstorben. Der moderne Roman befolgt das Prinzip der Flucht aus der Öffentlichkeit, indem er sich von den Kulturfragen fernhält und sein ganzes Interesse dem Individuum und seinem kleinen innerlich-seelischen oder äußerlich-gesellschaftlichen Kreise zuwendet. Der Rückzug der „Intellektuellen" vom politischen Kampfplatz, der unsere Gegenwart kennzeichnet, spiegelt sich auch darin wider. Bezeichnend bleibt in dieser Hinsicht die Erscheinung, daß unsere stärkste politische Partei, die Sozialdemokratie, nicht ein einziges dichterisches Talent, nicht einen einzigen Romanschriftsteller bisher hervorgebracht hat. Die Proletarierromane sind einst von bürgerlichen, für den Sozialismus theoretisch schwärmenden Schriftstellern geschrieben worden; nun sie sich auf sich selbst zurückziehen, verschwindet auch der Arme-Leute-Roman.

Diese Entfremdung von den modernen Kulturproblemen findet nur eine einzige Ausnahme in dem neuerwachten Interesse für die Fragen des religiösen Lebens, das ja wiederum sein Zentrum nicht so sehr in der Allgemeinheit als in der Seele der einzelnen Persönlichkeit hat. Es kommt hier zu eigentümlichen Darstellungen religiöser Probleme, die jedoch durchaus individuell gehalten sind.

Erscheinen aber die Männer gesättigt von Kulturfragen, so sind es die Frauen, die jetzt auftreten und ihren geistigen Hunger erweisen. Von dem Naturalismus gewinnt das weibliche Geschlecht den Mut und die Worte, seine Ansprüche in unserem sozialen Leben gegenüber Staat und Gesellschaft geltend zu machen. Auch dabei überwiegt der individuelle Charakter und mit leidenschaftlichem Ungestüm legt die Frau nun auf dem Markt der Öffentlichkeit ihre Privatbeichte ab, die vor keiner seelischen oder erotischen Entblößung mehr zurückscheut. Aus diesen starken Impulsen des weiblichen Geschlechts erwachsen in einzelnen Erscheinungen ungewöhnliche dichterische Kräfte, die auch dem Manne Bewunderung abnötigen. Und es ist charakteristisch, daß Nietzsches faszinierende Dichterphilosophie mit der Forderung des „Sichauslebens" auch die Frauenherzen und vielleicht stärker als den Geist des Mannes zur Verehrung zwingt. Die leidenschaftlich anklagende, erotische Frau neben dem

kühlen und müden ästhetischen Snob sind wohl die beiden seltsamsten Typen unserer modernsten Literatur; blickt man aber den Weg des vorigen Jahrhunderts zurück, so begegnen wir ihren Urformen schon in den ironisch-skeptisch-blasierten Romanhelden der Jungdeutschen und den ekstatischen Frauengestalten der Gräfin Hahn-Hahn, nur daß der „Zeitgeist" sie heute mit andern Kleidern und Gedanken behängt hat.

* * *

Der Naturalismus hat einst das stärkere Interesse vom Roman auf die Bühne abgelenkt, auf der er seine größten Erfolge feierte; auch darin ist seitdem ein Wandel eingetreten. Das Publikum sucht wieder mehr im Theater das Theater und die Literatur mehr im Roman. Ein ungeheures Anschwellen der belletristischen Produktion ist die Folgeerscheinung. Im Jahre 1890 wurden auf dem Gebiet der schönen Literatur (die Theaterstücke miteingerechnet, deren Zahl an Druckwerken gering ist) 1731 Werke veröffentlicht, im Jahre 1909 dagegen 4297; 1890 machte die schöne Literatur nur 9,16 Proz. oder den elften Teil des gesamten literarischen Schrifttums aus, 1909 dagegen 13,83 Proz. oder schon den siebenten Teil, wobei alle jene Romane und Novellen, die in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht werden, nicht mitgerechnet sind. Von 1890 bis 1909 beträgt die Zunahme insgesamt 148,2 Proz. oder jährlich 7,4 Proz., während unsere Bevölkerung in den beiden letzten Jahrzehnten nur um 33 Proz. gewachsen ist. So sehr man aber auch ein gesteigertes Interesse des lesenden Publikums annehmen kann, so sprechen diese Zahlen doch von einer nicht mehr in gesunden Bahnen sich bewegenden Überproduktion.

Dabei hat trotz des erhöhten Leseeifers die Geduld des Publikums, sich längere Zeit mit einem Werk zu beschäftigen, nachgelassen. Bis 1890 waren zwei- bis dreibändige Romane etwas Gewöhnliches, gar nicht zu sprechen von den neunbändigen, auf die Gutzkow einst so stolz war. Jetzt ist der eine Band die Regel nach dem von den Franzosen gegebenen Beispiel und ein Roman von zwei so dicken Bänden wie Thomas Manns „Buddenbrooks" geradezu eine Abnormität, die vergebens ihresgleichen sucht. Diesen Übergang zum Einband-Roman wird man freilich nur sympathisch ansehen; wer seinen Stoff nicht zu verdichten vermag — es sei denn, er erforderte

eben wie das Mannsche Werk in der Idee schon die Ausdehnung —, tut gut zu verzichten; unsere nervös hastende Gegenwart hat keine Zeit für ihn, und sie bekundet diesen Zeitmangel auch in der Vorliebe für die Novelle und die kurze Erzählung.

Eine charakteristische Eigenschaft des modernen Romanbetriebs beruht darauf, ein Buch zum Erfolge der „Saison“ zu gestalten, selbst mit Mitteln, die seinem literarischen Werte fern liegen. Bei manchen Erfolgen weiß man nicht, wie sie entstehen und ins Ungeheure wachsen können. Die Masseninstinkte wirken auch im Lesepublikum; was der eine gelesen, muß dann der andere ihm nachmachen. Schon arbeitet man daran, diese Instinkte künstlich zu wecken und in einer bestimmten Richtung zu lenken, den Geschmack des Publikums damit gewaltsam zu leiten, und es zeigt sich mehrfach, daß die Kritik demgegenüber völlig ohnmächtig ist. Trotzdem ist es erfreulich, daß der Absatz der Arbeiten unserer Schriftsteller im Durchschnitt gewachsen ist. Auflagen von insgesamt 50 000 Exemplaren sind nicht mehr so selten; vielleicht hat Frenssens „Jörn Uhl“ mit seinen etwa 220 000 Exemplaren hier die Spitze erklommen. Daneben gibt es allerdings nicht viel weniger gute Bücher, die nicht über einen Absatz von 1000 Exemplaren hinauskommen. Das Buch ist eben wirtschaftliche Ware geworden und unterliegt dem Gesetz von Angebot und Nachfrage; bunt und wirr sind die Launen der Dame Mode und viele sind von ihr berufen, aber nur wenige auserwählt.

1. Moderne Gesellschafts- und Sittenschilderung

(Vermittelungen und Uebergänge)

Der Roman der Gegenwart dient den Strömungen des modernen Lebens in so verschiedenartiger Weise, daß es schwer ist, sein Gesamtbild nach rein ästhetischen Gesichtspunkten in einzelne schematische Gruppierungen zu zerlegen. Zudem hat unsere Darstellung sich eine andere, wichtigere Betrachtungsart gewählt, wenn sie in dem Roman einen Spiegel der geistigen Regungen, Sehnsüchte, Stimmungen und Verstimmungen der Zeit, mit anderen Worten einen Exponenten des inneren, stetig fortschreitenden Seelenlebens der Nation erblickt. Wir werden also auch hier darauf verzichten, die Unterscheidungen

nach ästhetischen Definitionen zu treffen, und dafür einer anderen, dem Charakter unseres Buches entsprechenden Einteilung folgen, die sich wenig um das größere oder kleinere Maß ästhetischer Vorzüge kümmert, die Naturalismus, Realismus, Lyrismus friedlich beieinander bestehen läßt und sich sogar nicht scheut, neben den Dichter den Tendenz- und Unterhaltungsschriftsteller zu stellen.

Wenn wir uns jetzt der modernen Gesellschafts- und Sittenschilderung zunächst zuwenden, so knüpfen wir damit allerdings doch auch wieder an ein ästhetisches Prinzip an. Der Naturalismus war nach seinen stofflichen Elementen ursprünglich nichts anderes als Schilderung des Sittenlebens, in das er neue Kreise hineinzog, so vor allem die des Proletariats. Neben ihm bestand die Gesellschaftsschilderung bürgerlicher und adliger Schichten in mehr oder minder realistischer oder tendenziöser Weise fort, um nur an Spielhagen, Heyse und Fontane zu erinnern. Neue Talente verzichteten darauf, dem Naturalismus auf sein neugewonnenes Stoffgebiet zu folgen; sie erkannten die darin liegende Einseitigkeit und sahen in den alten, höheren Schichten des gesellschaftlichen Aufbaues mit ihren verfeinerten Sitten und ihren verwickelteren seelischen und ethischen Konflikten ein stetig sich veränderndes Feld ihrer Beobachtung und Kritik, für die überdies sozialistische Schlagworte denn doch nicht allein ausreichten. Aber sie spürten in dem Naturalismus auch die feinere und schärfere Luft als eine Förderung der eigenen Begabung und vor allem übersahen sie nicht, daß seine Methode zu schauen und zu schildern neue technische Kunstmittel ergeben hatte, die eine Auffrischung der Darstellungsart für den Roman bedeuteten und die sehr wohl in seinem alten Rahmen stilvoller Komposition sich verwenden ließen. Was war natürlicher, als nach Möglichkeit die Vorzüge alter und neuer Art zu vereinigen, indem man wieder die wohlaufgebaute Handlung mit geschlossenen Charakteren zum Grundsatz machte, aber in den Einzelheiten der Schilderung und Charakteristik nach dem Vorbilde und Beispiel des Naturalismus strenger und genauer sich an die Wirklichkeit hielt. Nicht bloß das dichterische Vermögen schuf dabei Unterschiede, und so entstanden mancherlei Arten von Vermittelungen und Übergängen zu den früheren Gesellschafts- und Zeitromanen, die sich selbst auch oft genug als völlige Rückfälle kennzeichnen lassen.

Diese modernen Sitten- und Gesellschaftsschilderungen verhalten sich teils anscheinend objektiv, teils tragen sie eine mehr oder minder zugespitzte subjektive Tendenz, die aber im Gegensatz zu dem früheren Roman das politische Gebiet meidet. Es sind vielmehr vor allem Fragen der Persönlichkeitskultur, die sich hervordrängen und die das Individuum in den Konflikt mit der Moral der Gesellschaftssitte stellen. Dabei wird unter dem Einfluß des philosophischen Zeitgeistes das Recht der Persönlichkeit mit einer gewissen Entschiedenheit verfochten und die Sittenschilderung scheut gelegentlich nicht vor der Anklage gegen Gesellschaft und Staat zurück.

* * *

Sudermann ist einst als Neuerer begrüßt worden, während er in jeder Hinsicht den Charakter eines Vermittlers trägt. Niemand hat die Gunst des Publikums in so reichem Maße gewonnen, um freilich auch nach einer glänzenden Epoche der Verherrlichung die „Pfeil' und Schleuder der Kritik" so unaufhaltsam auf sich zu lenken; trotzdem hat er zweifellos seine bedeutsame und interessante literarische Laufbahn auch heute noch lange nicht vollendet.

Hermann Sudermann, als Nachkömmling einer alten Mennonitenfamilie und Sohn eines Gutsbesitzers am 30. September 1857 zu Matziken in Ostpreußen geboren, hatte als Journalist und Hauslehrer ein wenig behagliches Dasein führen müssen, ehe ihn der große Erfolg seines Schauspiels „Die Ehre" (1890) auf einmal zum gefeierten Dichter machte. Wie er als Dramatiker die Technik der alten französischen Schule Sardous und Dumas mit dem realistischen Sinne der literarischen Neuerer vereinigt, so ist er als Epiker Vermittler zwischen der fabulierenden Erzählungskunst Spielhagens und der Milieudarstellung Zolas. Auch die Kritik, die nichts weniger als blind gegen seine Schwächen sein will, wird immer auf seine dichterischen Eigenschaften zurückgehen müssen. Eine bewegliche Phantasie, sinnliches Temperament und eine scharfe Beobachtungsgabe bilden den Grundstock seiner poetischen Veranlagung. Dazu gesellen sich eine bisweilen fast grüblerische Dialektik, die sich nicht dabei beruhigt, konventionelle Grundanschauungen des sozialen Lebens ungeprüft weiterzugeben, blendender Witz mit scharfen Spitzen, in guten Stunden auch echter Humor von sarkastischer Fär-

bung. Und wiederum als mehr positiv künstlerische Eigenschaften ein lebendiger Trieb, das aus Phantasie und Beobachtung Gewonnene zu charakteristischen Gestalten zu modellieren, ein außerordentliches Talent fesselnder Darstellung, das glänzende Lichter naturalistisch-scharfer Eindrücke über die Situation verstreut, und die Gabe der Komposition, d. h. die Fähigkeit, die Gestalten in lebensvolle Beziehungen zueinander zu setzen. Auf dramatischem wie auf epischem Gebiet äußern sich diese seine Eigenschaften nicht überall in gleichem Maße und gleicher Stärke, aber daß sie sich hier dramatischen, dort epischen Gesetzen in innigster Weise anschmiegen, daß mit anderen Worten der bühnenkundige Dramatiker sich uns auch als hervorragender Erzähler darstellt, das sind die Kennzeichen einer geistigen und künstlerischen Beweglichkeit, die in unserer Zeit nicht oft gefunden wird.

Wie in seinen Dramen, so schildert Sudermann auch in seinen Romanen mit Vorliebe die gesellschaftliche Welt seiner ostpreußischen Heimat. Auch ihrem landschaftlichen Naturcharakter wird er dabei in überaus anschaulich-impressionistischen Stimmungsbildern von eigenartigem Reiz gerecht. Spielhagens Einfluß ist zunächst unverkennbar, daneben der von Daudet und Zola, aber die Originalität seiner Darstellung wird dadurch nicht abgeschwächt; ohne provinziale Heimatromane zu sein, sind seine Bücher doch von echter Heimatluft erfüllt. Seine ersten Erzählungen „Im Zwielicht“ (1887) bekundeten freilich noch die Pikanterie französischen Stils; ursprünglicher nahmen sich schon „Die Geschwister“ aus und ganz auf der Höhe erschien Sudermann in seinem ersten Roman „Frau Sorge“ (1887); noch vor der „Ehre“ (1887) erschienen, fand er erst nach dem Drama seinen Erfolg. Das Buch hat, nach der Zahl seiner weit mehr als hundert Auflagen zu urteilen, in der Lesewelt die größte Beliebtheit unter den Sudermannschen Arbeiten errungen, und auch wer kritisch sein Schaffen überblickt, wird nicht anstehen, es für sein bisher bestes zu erklären. Es waltet darin eine glückliche Verbindung poetischer Stimmung und echt realistischer Darstellung, eine anmutige Erzählungsweise, die rührt und spannt und unsere Anteilnahme bis zur letzten Seite gefangen hält; das Bild der Frau Sorge aber, das märchenhaft über dem scheuen, ernsten Helden schwebt, lenkt den Blick von der Sonderbarkeit seines individuellen Wesens auf das trübe Los allgemeiner Menschlichkeit. Die Sorge ist es, die Paul nicht

bloß die Freude seiner Jugend, sondern den besten Kern seines Lebens, seine Liebe, ja selbst seine männliche Würde raubt, die ihn nichts rein und frei empfinden läßt, nicht einmal den Schmerz um den Tod der heißgeliebten Mutter, bis seine dumpfe Verinnerlichung durch eine gewaltsame Tat gebrochen wird, indem er das eigene Haus anzündet, um den rachsüchtigen Vater von einem Verbrechen zurückzuhalten.

Auf „Frau Sorge" folgte der „Katzensteg" (1889), trotz effektvoller Szenen flüchtiger gearbeitet als jener Roman, aber hier klingt die sinnliche Kraft seines Temperaments am stärksten durch und seine die Gegensätze liebende Gestaltungskunst hat einen seiner eigenartigsten Charaktere geschaffen: die Regina, die die Geliebte von Boleslaws Vater war und die den Sohn liebt mit der selbstlosen, fast hündischen Treue ihres slavisch-sinnlichen Naturells. Wie es den jungen Junker, der wegen des Verrats seines Vaters unter dem Haß der Dorfbewohner zu leiden hat, zu dem seltsamen Weibe hintreibt, das sittliche Pflicht ihn zu meiden gebietet, wie alles, was geschieht, ein neuer Anreiz wird für ihn, das Frevelhafte zu begehen, das doch vermieden wird, ist mit energischer und sicherer Kraft geschildert. Den Schluß bereitet dagegen der Zufall oder das gute Verhängnis, das der Dichter leider meistens gewaltsam mit effektvoller Wendung herbeizuführen liebt.

Technisch am glänzendsten in seiner realistischen Veranschaulichung ist wohl der Roman „Es war" (1894); auch psychologisch enthält er manche Feinheiten, nur daß diese Einzelheiten aus der Situation heraus geschrieben sind und nicht immer im Gesamtbild des Charakters aufgehen. Die Motivierungen häufen sich dadurch in einem Maße, daß sie nicht mehr zusammenstimmen. „Es war" ist die Geschichte der Vergangenheit, die Macht über den Menschen und sein Inneres gewinnt, und zugleich die Geschichte einer Heimkehr (ein Motiv, das Sudermann mit Vorliebe gebraucht). Der Junker Leo von Sellentin kehrt nach fünfjähriger Abwesenheit in die Heimat zurück und verfällt von neuem in die Netze einer Koketten, deren Geliebter er früher gewesen und deren Gatten er im heimlichen Duell niedergeschossen hat; jetzt ist sie die Frau seines Freundes geworden. Auch hier mißlingt Sudermann der Schluß, der alles in der gemütlichsten Weise ordnet. In der „Felicitas" schildert er das innerlich kalte, in schönen Anempfindungen schwelgende, gewissenlose Weib mit überaus

feinen Strichen, während der Backfisch Hertha freilich etwas ins Komödienhafte geraten ist. Der Held Leo, den man vielfach auf Spielhagens Junkertypen zurückgeführt hat, ist ganz im Gegenteil typisch für Sudermann. Er und überhaupt alle Sudermannschen Helden stehen unter dem Drucke eines Verhängnisses, das ihnen durch die eigene Leidenschaft noch erschwert wird; alle ringen gegen dies Verhängnis wie gegen die Leidenschaft an und allen wird der Kampf schwer und tragisch. Man kann diese gleiche Formel auf Paul in „Frau Sorge", Boleslaw im „Katzensteg" und Leo in „Es war" anwenden, selbst auf das Liebespaar in „Jolanthes Hochzeit" (1892), einer kleinen, reizvollen Novelle, der besten unter seinen novellistischen Arbeiten, die durch die meisterhafte humoristische Zeichnung der Hauptfigur ungemein fesselt. Die Familienähnlichkeit aller springt deutlich ins Auge und sie wurzelt in einer gewissen Willensschwäche und Energielosigkeit, die der Dichter, seinem Hange für Kontraste folgend, mit Vorliebe durch das Bild einer äußeren Mannhaftigkeit, um nicht zu sagen eines robusten Reckentums, das er seinen Helden verleiht, noch schärfer ins Auge fallen läßt.

In allen seinen Werken ist Sudermann Moralist und als solcher in seinen Anschauungen von einem ethischen Ideal bestimmt. Er wendet sich gegen die spießbürgerliche Moral, gegen das Dogma eingewurzelter Sittenanschauungen, er betont das Recht der Persönlichkeit auf ein Ausleben ihrer natürlichen, guten Eigenschaften. Freilich, eine Grenze dafür vermag er nicht anzugeben, sein Ideal ist noch unklar und unbestimmt und weit entfernt von Nietzsche; es ist im Grunde der ethische Idealismus der älteren Generation; dabei wird das „Ausleben" der eigenen Natur in den Sudermannschen Helden und Heldinnen zu einem Sichtreibenlassen vom Schicksal oder besser von den Zufälligkeiten des Lebens. Derartig ist auch der Charakter der Heldin seines jüngsten Romans „Das hohe Lied" (1908), worin Sudermann die Entwicklungsgeschichte eines jungen Mädchens gibt. Lily, die arme Tochter des Kapellmeisters Kilian Czepanek, verdirbt sich durch ihre passive, weder dem Mitleid noch der Liebe widerstehende Natur ihr Lebensglück als Gattin des Oberst von Lischwitz. Eigentlich ist es mehr ein dummer Streich, um dessen willen sie aus dem Hause gejagt wird, und diese dummen Streiche, die allerdings in sittliche Irrungen ausarten, füllen ihre ganze weitere Laufbahn in der anständigen wie

der zweifelhaften Lebewelt der Reichshauptstadt aus, in die sie aus ihrer ostpreußischen Heimat getrieben wird, um schließlich als armes, zermürbtes Ding in irgendeine gutgepolsterte Ehe unterzukriechen. Der Roman ist von der Sudermann nicht wohlwollenden Kritik heftig mitgenommen worden, nicht zuletzt wegen der „Heldin" (die Sudermann übrigens gar keine Heldin nennt) und wegen seines Mangels an sympathischen Charakteren. Aber er ist trotzdem glänzend in seinem epischen Stil und voll geistreicher und satirischer Charakteristiken, freilich mehr aus jenen Gesellschaftskreisen Berlins, in denen man sich nicht langweilt. Sudermann bewies auch in diesem Buch, namentlich in dem ersten Teile desselben, die großen Qualitäten seines Talents und daß er ein Meister der Darstellung und der Erzählerkunst geblieben ist.

Über die Ostpreußen in der Literatur hat man schon Monographien geschrieben; eine Zeitlang trat der Einfluß der „Ostelbier" auf der Bühne und im Roman stark hervor. In gewisser Hinsicht literarisch verwandt mit Sudermann war der früh verstorbene Joh. Rich. zur Megede (1864—1904), ein sehr begabter Schriftsteller, der gleichfalls seine ostpreußische Heimat zum Schauplatz seiner Gesellschaftsbilder wählte. In „Quitt" (1897) entrollte er mit Spielhagenscher Spannungskraft eine hochbewegte Handlung, die ihre Wurzeln in der Vergangenheit hat. Megede wurde allerdings der psychologische Gehalt in seinen folgenden Arbeiten wichtiger als die Handlung, darüber geriet er vor allem in „Modeste" und dem blasiert-müden „Überkater" in Künsteleien, die die Wirkung seines Talents als Gesellschaftsschilderer beeinträchtigen.

Während Sudermann und R. zur Megede mit Vorliebe, darin dem Spielhagenschen Roman getreu, auf Adelssitzen sich wohlfühlen, bleibt ihr jüngerer Landsmann Georg Reicke (geboren 1863 in Königsberg), der vom ostpreußischen Konsistorialrat zum Berliner Bürgermeister berufen wurde und darüber den Dichter nicht vergaß, ganz in seiner bürgerlichen Sphäre. Auch Reicke ist Realist, auch ihm ist die Wirklichkeit die Quelle aller großen Leidenschaften; seine Bücher haben, wenn nicht eine moralische Tendenz, so doch wie die Sudermanns einen ethischen Akzent, indem er das Recht der eigenen Persönlichkeit in ihrem Kampf gegen die Welt der Konvention vertritt. Charaktere, die ihr Innerstes entdecken und diesem folgen, sind seine Lieblinge. „Das grüne Huhn" (1902)

— das rätselhafte Tier ist nichts anderes als eine Sparkasse, an der die Moral des Buches: Biegen oder brechen! klebt — führte in diesem Sinne ein verzwicktes Ehe- und Liebesproblem zu seiner reinlichen Lösung: der Held trennt sich von seiner Frau um ihrer Stieftochter willen, die schließlich die Seine wird, nachdem sie den Kampf mit der Gesellschaft glücklich bestanden. „Im Spinnenwinkel" (1903) spielt in einer kleinen ostpreußischen Stadt und man sieht einen jungen Referendar nach einer Liebesgeschichte mit unglücklichem Ausgang zum Dichter werden. „Der eigene Ton" (1906) reiht sich der Gattung der modernen Entwicklungsromane an, die wir noch kennen lernen werden, und schildert den Lebenslauf eines jungen Schiffersohnes bis zur Ausbildung seiner selbständigen Persönlichkeit. Reickes Darstellung ist etwas breit, im Ton ruhig und kühl, aber wenn sie auch nicht Sudermanns kräftige Farben und Effekte besitzt, so gelingt ihr dafür manch feines, stilles Stimmungsbild, das in der Seele des Lesers nachschwingt, und seine gedankenvolle Männlichkeit berührt überaus wohltuend.

Anders als bei Reicke treten in dem jüngsten ostpreußischen Talent auf dem Gebiet der Gesellschaftsschilderung, Carl Bulcke (geboren 1876 zu Königsberg), — auch er kam von der Rechtswissenschaft zur Dichtung — gewisse feminine Züge hervor. Bulcke ist Lyriker, Stimmungskünstler und geistvoller Plauderer, der seinem Stil ebensosehr die farbige Leuchtkraft des poetischen Wortes wie die humorvolle Eleganz des Salontons zu geben weiß. Er liebt die Form des Ich-Romans und ergießt sich gern in rhapsodischen und sentimentalen Lyrismen, bei denen man mit Überraschung bisweilen auf den Ton des Volksliedes stößt, denn die Atmosphäre seiner Romane liegt im übrigen allem Volkstümlichen fern. Sein weiches, nachfühlendes Naturell neigt besonders zur Zergliederung des weiblichen Seelenlebens und er kann darin bis zur Virtuosität schwelgen, während er andererseits männliche Gesellschaftstypen mit humoristischem Lächeln und feinem Blick für ihre kleinen Schwächen hinstellt. In „Silkes Liebe" (1902) gab er noch den bekannten Typus des weltmüden Aristokraten, der sich in ein wohlgebildetes Bürgermädchen verliebt — eine Geschichte mit etwas erzwungener Tragik. „Das Tagebuch der Susanne Övelgönne" (1905) offenbarte die Heldin desselben in einer koketten Selbstbespiegelung, die das Sentimentale und Humo-

ristische nicht ganz von der Gefahr des Süßlichen fernhielt. Aber es sind hübsche Charakterköpfe aus dem Hamburger Gesellschaftsleben in dieser Novelle, die von einer erstaunlichen Stilkunst zeugt. Aus der Vorliebe des Dichters für die Beschaulichkeit entsprang die „Reise nach Italien" (1907) mit ihren stimmungsvollen Jugenderinnerungen; das in vieler Hinsicht schöne Buch gehört zu den später zu charakterisierenden Jugendromanen. Bulcke ist in ihm männlicher, reifer geworden, und das kam seinem Roman „Irmelin Rose"(1908) zugute, der trotz aller lyrischen Akkorde eine starke realistische Gestaltungskraft verrät. Seine Weichheit hat später noch mehr abgenommen, so in der zugespitzten Novelle „Die süße Lili" (1911) und besonders in den fast boshaften, kühl-witzigen Gesellschaftsromanen „Schwarz-Weiß-Hellgrün" (1913) und „Die drei Trostburgs" (1919). Einzelne Szenen dieser Romane sind vortrefflich erzählt, mit einer hinterhältigen Ironie, die dem Gesellschaftsroman sehr gut ansteht. In dem letztgenannten Buch ist nur leider die Komposition arg vernachlässigt.

* * *

Wenn Sudermann sich in seinen epischen Schriften in die Provinz zurückzog, so gefielen sich andere Vertreter der neuen Generation in ihren Gesellschaftsbildern in einem bunten Wechsel zwischen Reichshauptstadt und Provinz.

Ernst von Wildenbruch (1845—1908) war seinem dichterischen Naturell nach der ausgesprochenste Gegner des Naturalismus, den er in seinem „Heiligen Lachen" geradezu verspottete, nachdem er in seiner „Haubenlerche" allerdings bei ihm selbst ein wenig in die Schule gegangen war. Etwas in seiner Eigenart näherte ihn den Naturalisten: sein lebhaftes Temperament gewann bei der Darstellung erotischer Empfindungen und Situationen bisweilen den Charakter brünstiger Sinnlichkeit. Wildenbruch ist wesentlich Dramatiker und es ist bezeichnend, daß nicht seine Romane, sondern seine Novellen („Kindertränen", „Der Astronom", „Das edle Blut", „Semiramis") seine interessantesten epischen Arbeiten sind. Mit einer feinsinnigen Künstlergeschichte „Der Meister von Tanagra", die Entstehung der bekannten Tanagrafiguren im Altertum behandelnd, begann er diese Reihe seiner Erzählungen, denen dann die Romane „Eifernde Liebe" (1893) und vor allem „Schwester-Seele" (1894) folgten, ein Buch, das seine

eigene dichterische Laufbahn im Spiegel schildert und sein bester Roman geblieben ist. Die späteren Romane „Das schwarze Holz" und „Lukrezia" (1907, gegen den Naturalismus gerichtet), die beide in der Berliner Gesellschaft spielen, leiden an der inneren Unwahrheit der Hauptfiguren und an dem Überschwang der Sentimentalität; die flackernde Hitze des Dichters in der Ausmalung innerer Seelenkämpfe verdirbt die Reinheit der Linien und der seelischen Wahrheit. Das warme Gemüt des Dichters und sein trockner Humor prägen sich dagegen am ansprechendsten, ja bisweilen geradezu ergreifend in seinen modernen und geschichtlichen Novellen aus. In „Claudias Garten" und im „Zauberer Cyprianus" (1897) streifte er sogar an den Charakter der religiösen Legende; hier erhob er sich zu balladenartigen Bildern in einem ekstatischen Zuge; es war die plötzlich auftauchende Neigung des modernen Zeitalters zu religiösen Motiven, die auch den Dichter erfaßt hatte.

In Ernst von Wolzogen (geboren 1855 zu Breslau) zeigte sich der vollendete Gegensatz zu Wildenbruch; keine Spur von Pathetik, als Gesellschaftsschilderer wohl kein großer Psychologe, dafür aber als Humorist ein überaus schätzbares Talent und eine sympathische Persönlichkeit. Fast methodisch arbeitete Wolzogen unter dem Einfluß der naturalistischen Lehre in seinen ersten Romanen nach bestimmten Modellen und scheute dabei selbst vor bekannten Persönlichkeiten nicht zurück. So schildert er in der „kühlen Blonden" (1891) sogar einen parlamentarischen Abend beim Reichskanzler und stellt in dem Künstlerroman „Der Kraft-Mayr" nicht nur ein photographisch getreues Bild von Franz Liszt heraus, sondern macht sich selbst zu einer der im Roman mitspielenden Figuren. Seine besondere Sphäre ist die künstlerische und die aristokratische Bohême; die verarmten Adligen („Die Kinder der Exzellenz") porträtiert er ebenso famos, wie er die künstlerischen Bohêmiens karikiert (in dem „Kraft-Mayr" z. B. Richard Strauß) oder ihre kleinen Leiden oder großen Freuden („Der Topf der Danaïden") voll übermütigen Humors vorträgt. Im „Ecce homo: Erst komme ich" (1895) zeichnet seine bittere Satire einen ostelbischen Junker in seinem ganzen brutalen Egoismus, während auf der andern Seite „Die Entgleisten" (1894) ein ganzes Haus voll absonderlicher, von der breiten Chaussee des Lebens abgewichener Menschenkinder aufweisen. Als Gründer des „Überbrettl's" in Berlin errang

Wolzogen danach seinen größten, in doppelter Hinsicht kurzweiligen Modeerfolg; ein ähnlicher Erfolg war ihm literarisch mit dem Münchener Roman „Das dritte Geschlecht" (1899) beschieden, das in anderthalbhunderttausend Exemplaren verbreitet wurde. Mit dem drastischen Titel werden hier jene Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts getauft, die, auf ihre natürlichen Bestimmungen Verzicht leistend, in der Konkurrenzarbeit mit dem Mann ihre Befriedigung finden. Das Buch verdankte seine Verbreitung nicht bloß den amüsanten Typen Münchener Weiblichkeit, sondern auch einer der Pikanterie des Titels entsprechenden vorurteilsfreien Auffassung seines Verfassers. Wolzogen gehört zu den glücklichen Autoren, denen nichts Menschliches fremd, die aber mit ihrer ehrlichen Kunstbegeisterung zugleich ein warmes soziales und humanes Empfinden vereinigen. Als Humorist voll unerschöpflicher Einfälle und voll Geist, ist er in seinen Romanen nur ein mäßiger Epiker in der Führung der Handlung; seine beste Laune äußert sich in seinen kleineren Novellen und Erzählungen wie in der berühmt gewordenen „Gloriahose". Und in diesem kleinen Genre gleicht ihm der verstorbene Otto Erich Hartleben in seinen pikanten Schnurren vom „Gastfreien Pastor", der „Geschichte vom abgerissenen Knopf" und vom „Römischen Maler".

Wenn Wolzogen dem Naturalismus in der freieren Auffassung natürlicher und menschlicher Dinge beistimmte, so berührte sich mit ihm wenigstens in der Anwendung dieser Grundsätze auf geschlechtliche und eheliche Verhältnisse Karl von Perfall (geboren 1851 zu Landsberg in Bayern), dessen Stärke allerdings nicht so sehr die Milieuschilderung, als die seelische Zergliederung ist. Schon in seinem Roman „Ein Verhältnis" (1887) war K. v. Perfall energisch für das Recht des Romanschriftstellers eingetreten, auch diesen Fragen des sittlichen Lebens volle Aufmerksamkeit zu schenken, und mit Vorliebe erörterte er in seinen weiteren Romanen erotische Probleme, ohne Prüderie, aber mit dem Ernst des klugen Intellektuellen, in dem freilich der reflektierende Sinn den poetischen überwiegt. In dem großen Münchener Roman „Verlorenes Eden — heiliger Gral" (1894) wird eine ganze Naturgeschichte des Liebeslebens in allen seinen Abarten ausgebreitet, in der eine gewisse erotische Schwüle nicht ausbleiben konnte. Diese und einige andere Bücher haben Karl von Perfall den Ruf einer gewissen Pikanterie eingebracht; dennoch

ist er ein sehr ernster Gesellschaftskritiker, der sich in mancherlei bürgerlichen und adligen Kreisen die aus den Wirrungen des Liebes- und ehelichen Lebens entspringenden Konflikte sucht und sie in durchaus modernem und humanem Sinne behandelt. „Der schöne Wahn", „Loras Sommerfrische", „Frau Sensburg", „Bittersüß", „Vaterschaft" gehören in dieser Hinsicht zu seinen besten Arbeiten; gelegentlich streift er („Die fromme Witwe", „Hörner trägt der Ziegenbock") dabei auch die Mächte des Katholizismus.

Zu denjenigen Talenten, die wiederum vom Naturalismus die stärkeren Anregungen erhielten, gehörte auch Wilhelm von Polenz (1861—1903). Aber es war weniger die ästhetisch-literarische Seite, die ihn an der naturalistischen Bewegung interessierte, als vielmehr das mit ihr verbundene Bestreben, die sozialen Fragen des modernen Lebens in gewissen Einzelerscheinungen zu erfassen und sie hierdurch zu beleuchten. Polenz war auch kein Pessimist, der unter Ausmalung des Häßlichen Strafgerichte über die allgemeine soziale und sittliche Verderbnis abhielt, sondern, von Moritz von Egidy darin beeinflußt, ein ethischer Idealist, der an das Gute in der menschlichen Natur glaubte. So sehr anfänglich Zola auf ihn einwirkte, so näherte seine ruhig referierende Darstellungsweise doch sich weit mehr der seines Freundes Ompteda als dem französischen Naturalisten. In dem Roman „Wurzellocker", der in das literarische Leben Berlins zur Zeit der achtziger Jahre einführt, hat Polenz in frei erfundener Gestaltung ein Bild seiner eigenen schriftstellerischen Entwicklung gegeben. Seine Domäne war jedoch nicht die Stadt, sondern das Land, auf dem er sich als Grundbesitzer wohl fühlte und dessen sozialen und geistigen Fragen er in seinen Dorfgeschichten sowohl wie in seinen Romanen nachging. „Der Pfarrer von Breitendorf" (1893) behandelte das kirchliche Leben auf dem Lande und schilderte den Kampf eines freier gesinnten protestantischen Pfarrers mit der beschränkten Orthodoxie. Wuchtiger und kräftiger als dies in breiten Erörterungen diskutierende Buch war der „Büttnerbauer" (1895), das tragische soziale Lebensbild des Kleinbauern, der inmitten der modernen Verhältnisse sich nicht mehr halten kann und aus der Welt flüchtet. Endlich feierte Polenz im „Grabenhäger" (1899) den modernen Junker, wie er ihn sich als Idealbild dachte, und vielleicht ist dies das Werk, das ihm am meisten am Herzen gelegen. Alle vier Romane sind breit

und großzügig angelegt, wenn auch ohne feinere Psychologie, der Polenz besser in seinem fünften und letzten Roman „Thekla Lüdekind“ (1900) gerecht wurde; hier stellte er sein Ideal der Frau in Gegensatz zu dem Typus der modernen Frauenrechtlerin. Sein allzu früher Tod beraubte den Vierzigjährigen der Möglichkeit einer künstlerischen und ethischen Weiterentwicklung.

Die Vorliebe für gewisse aristokratische und künstlerische Kreise haben mit Wolzogen zwei Schriftsteller gemein, die ihm an Humor und Geist nachstehen, aber an wirklicher Erzählerkunst übertreffen. Rudolf Stratz (geboren 1864 zu Odessa) hat ungemein bunte Bilder aus dem Gesellschaftsleben, das er als Offizier kennen lernte, in flotter, zum Teil impressionistischer Manier entworfen. Er hat sich in allen möglichen Kreisen umgetan; die Bühnenwelt schilderte er in „Die kleine Elten“ und „Arme Thea“, das Militärleben in „Dienst“ und „Du und ich“, die Alpenwelt und den alpinistischen Sport in „Montblanc“ und vor allem in „Der weiße Tod“, und er schrieb auch den Roman der modernen Studentin in „Alt-Heidelberg, du feine“ (1902). Selbst in das politische Leben griff er, wenn auch vorsichtig, in der „letzten Wahl“. Sein beachtenswertes Darstellungstalent machte ihn zu einem sehr beliebten Unterhaltungsschriftsteller; in einzelnen seiner Romane begegnet man jedoch auch literarisch sorgsamer ausgeführten Partien; so ist der „weiße Tod“ (1897) in seiner Art ein ergreifendes Buch, und mancherlei originelle Figuren tauchen bei ihm auf, die auf bestimmte Modelle hinweisen.

Allerdings künstlerisch gewissenhafter und zugleich weltmännischer in der Form trat neben ihm Georg Freiherr von Ompteda (geboren 1863 zu Hannover als Sohn eines königlichen Hofmarschalls) auf, der gleichfalls als Offizier die Waffe mit der Feder vertauschte. Von Guy de Maupassant beeinflußt, begann er mit sehr frischen, realistischen Skizzen und Novellen („Freilichtbilder“, „Unter uns Junggesellen“); das Leben und Treiben von allerlei Lebemännern und Lebeweibern zeichnete er nicht minder lebendig in dem Roman „Drohnen“ (1892), seiner ersten größeren Arbeit, worin er die kleine Entwicklungsgeschichte eines Dichters einfügte. Weit bedeutender war indessen der „Zeremonienmeister“, in dem die Liebe eines alten Hofmanns zu einer jungen Amerikanerin den Gegenstand eines sehr delikat ausgeführten Seelengemäldes bildet. Es erschien danach (1898

bis 1900) die Romantrilogie: „Deutscher Adel“ (1. „Sylvester von Geyer“, 2. „Eysen“ und 3. „Cäcilie von Sarryen“). Ompteda gab hier gleichsam sein Glaubensbekenntnis von dem Beruf und den Verpflichtungen des Adels in unserem modernen Leben ab. Eine Fülle von Gestalten ist darin mit reifer psychologischer Kunst gezeichnet; wenn er das Los des armen Offiziers und des armen adligen Mädchens ergreifend und doch mit einer gewissen schlichten, bisweilen nüchternen Sachlichkeit schildert, so hängt seine innerste Teilnahme ebenso an ihnen, wie er die Drohnen des Standes aus der Gemeinschaft hinausweist. „Deutscher Adel“ ist vielleicht das Werk unserer Romanliteratur, in dem der Adel am besten fortkommt; es ist aus einer sicheren Kenntnis der Verhältnisse geschöpft und gewinnt durch die echte Unmittelbarkeit seiner Darstellung die Sympathien des Lesers. In seinen späteren Arbeiten wandte sich der Dichter besonders dem Eheproblem zu „Herzeloyde“, „Minne“, „Wie am ersten Tag“), mehrfach in das Milieu des Künstlerlebens abschweifend, unter Bevorzugung des tragischen Ausganges; seine sittliche Gesinnung kennt dabei keine halbwahren Zugeständnisse. Seine Neigung für den alpinen Sport bekundete er in zwei großen Alpenromanen: „Aus großen Höhen“ und „Excelsior“ (1910); hervorragend in ihren prächtigen Schilderungen der Alpenwelt, sind sie zugleich Dokumente seelischer Erlebnisse, wie denn Ompteda niemals über der Darstellung äußerer Vorgänge die Reflexe derselben auf das Innenleben seiner Helden und Heldinnen vergißt. In seiner soliden, tüchtigen und doch innerlichen Art ist Ompteda geradezu der repräsentative Vertreter des deutschen Gesellschaftsromans zu nennen.

* * *

Die Kritik, die im modernen Gesellschaftsroman vielfach ansetzt, selbst dort, wo er nur der Unterhaltung diente, warf sich eine Zeitlang mit besonderer Vorliebe auf den Soldatenstand. Stratz und Ompteda hatten damit begonnen, den schweren Ernst zu zeigen, der auch über dem Leben des gesellschaftlich so bevorrechtigten Offiziers liegt. Eine Verherrlichung war noch Paul von Szczepanskis rührende Kadettengeschichte in Briefen „Spartanerjünglinge“ (1901). Aber der Offizier macht nicht das Heer aus. Einer der besten Romane, den Baron A. von Roberts, der flotte Feuilletonist, schrieb: „Die schöne Helena“ (1898), behandelte das Leben der

Unteroffiziere in der Kaserne und zeigte schon grelle Schatten. In einer Zeit, wo die Tagesblätter unaufhörlich über Soldatenmißhandlungen berichteten und die Klagen im Parlament darüber nicht schwiegen, konnte wohl die Frage aufgeworfen werden, ob unser Heerwesen an Haupt und Gliedern noch gesund sei. Franz Adam Beyerlein (geboren 1877) war es, der mit seinem Roman „Jena oder Sedan" (1903) einen förmlichen Sturm heraufbeschwor. Das Buch erschien in verschiedenen Auflagen und wurde schließlich in einer billigen Volksausgabe zu hunderttausenden von Exemplaren verbreitet, ja es beschäftigte sogar auch die ausländische Presse lebhaft, die in seinem Verfasser einen Sozialisten vermutete. Es war von dem herben Geist des Zola-Naturalismus erfüllt, der immer zur Übertreibung neigt, hier vor allem schon in der Formulierung der Titelfrage, die denn auch zahlreiche Gegenproteste veranlaßte. Beyerlein schildert den gemeinen Soldaten, den Unteroffizier und den Offizier in verschiedenen Typen nüchtern und ohne Überschwang, er malt das Kasernenleben in trocknen, aber eindringlichen Farben und entwickelt aus seinem Milieu eine an Zwischenfällen reiche Handlung, um zu einem freilich recht bitteren Gesamtergebnis zu gelangen. Als der Hauptschuldige erschien hier das ganze moderne Militärsystem, über das der Stab gebrochen wurde; nicht zuletzt war es der Geist im Offizierkorps, der unter der Behauptung, daß er voll Vorurteile, fremd der Mannschaft gegenüberstehe, dem Luxus fröne und im Drill seine Hauptaufgabe sehe, recht herb von dem Autor getadelt wurde. Das Buch gehört, wie schon bemerkt, zur Anklageliteratur des Naturalismus, ist aber mit Fachkenntnis und ehrlichem Patriotismus geschrieben und gewinnt in einzelnen Episoden auch echt literarischen Charakter. Beyerlein hat danach (außer dem bekannten Drama „Zapfenstreich") wohl Ausgereifteres geschrieben („Similde Hegewalt", „Ein Winterlager" — dies mit sehr feiner Charakteristik der Figuren und des geschichtlichen Milieus —, „Stirb und werde!" — die etwas blasse Geschichte eines Arztes, der sich in der Diagnose irrt), aber der große Sensationserfolg von „Jena oder Sedan" ist ihm nicht wieder zuteil geworden. Dieser fiel unmittelbar danach dem mittelmäßigen Opus eines Leutnants Bilse „Aus einer kleinen Garnison" (1903) zu, das wegen seiner skandalösen Einzelheiten aus dem intimen Offiziersleben sogar verboten wurde. Um auch seinen Anteil an der aufgepeitschten Sen-

sationslüsternheit des Publikums zu haben, kam der durch seine munteren und flotten Leutnants-Humoresken aus dem Militärleben beliebt gewordene Freiherr von Schlicht (Pseudonym für Wolf Graf von Baudissin), ein Nacheiferer des alten A. v. Winterfeld, mit dem langweiligen Buch „Erstklassige Menschen" (1904) heraus, das obenein auch zu einer überflüssigen gerichtlichen Verhandlung Anlaß gab. Diese militärische Belletristik setzt sich auch heute noch fort; so gab Liesbeth Dill recht hübsche Schilderungen aus dem häuslichen Offiziersleben; der Anklageton ist aber inzwischen etwas schwächer geworden. Der nicht minder begabten Helene von Mühlau (geboren 1871 zu Cöln) blieb es vorbehalten, einmal die Dinge von Standpunkt der Offiziersfrau zu betrachten und sich mit deren sozialen Lebensschicksal zu beschäftigen, das nach der Außenseite hin gewiß viel zu günstig beurteilt wird. In „Sie sind gewandert hin und her" (1907) und besonders in „Nach dem dritten Kind. Tagebuch einer Offiziersfrau" (1911) entwarf sie düstere und ergreifende Bilder ehelichen Unglücks, die in dem letzteren Roman an das Malthusische Problem der Kinderfruchtbarkeit rühren. Auch hier wird den Verhältnissen die Schuld an allem zugeschoben, ohne daß der Einzelfall freilich eine irgendwie überzeugende Beweiskraft in sich trägt.

* * *

Auffällig ist das Zurücktreten des Berliner Gesellschaftsromans, der von der naturalistischen Bewegung, wie wir gesehen haben, so sehr gepflegt worden war. Die Heimatliteratur stellt ihn allmählich immer stärker in den Schatten; sie gewinnt mit ihrem deutschen Realismus in demselben Maße an Verbreitung und Ausdehnung, wie der ausländische Naturalismus seine literarische Bedeutung verliert. Freilich an Schilderungen aus der Welt der Reichshauptstadt fehlt es nicht, aber ihre Beliebtheit beim Publikum ist nicht mehr so groß. Neben Paul Lindau, dem alten feuilletonistischen Vertreter des Berliner Romans, dessen Geschichte zweier Schwestern (unter dem Titel „Die blaue Laterne" 1907) das Berliner Gesellschaftsleben noch einmal in recht verschiedenartigen Kreisen beleuchtet, sind hier einige Schriftsteller besonders zu erwähnen, die mehr der realistischen Darstellungsart Fontanes zuneigen. Dazu gehört vor allem Ernst Heilborn (geboren 1867 zu Berlin), der bekannte Kritiker

und Herausgeber der Schriften von Novalis. In seinen Romanen „Kleefeld", „Der Samariter" gibt er geistreiche und psychologisch vertiefte Charakterbilder, neben denen die Handlung nicht sonderlich ins Gewicht fällt. Hinter der feinen Ironie seiner überlegenen Darstellung schimmert das dichterische jedoch stets leise hervor. In „Josua Kersten" (1908) wurde das Gesellschaftsbild zum Entwicklungsroman; aus zartgetönten Szenen der Kindheit steigt der Lebenslauf eines Journalisten hervor, dem seine uneheliche Geburt — er ist als Sohn eines Dienstmädchens von reichen Eltern adoptiert worden —, freilich von ihm etwas mutwillig in den Vordergrund gerückt, zum Makel und Hindernis gereicht. Das Berliner Ästhetentum ist sehr witzig glossiert und die Szenen aus dem journalistischen Leben der Kleinstadt haben einen Zug Freytagschen Humors. „Die stille Stufe" zeigt das Gegenbild zum „Josua Kersten", einen alternden Mann in dem gleichen ironisch-überlegen geschilderten Großstadtmilieu. In seinem letzten Werk „Die kupferne Stadt" (1918) erhebt sich seine Kunst von der klugen und geschickten Erzählung zu freier Dichtung, und weitet sich sein Stoffkreis, der vorher nur Bilder der literarischen und ästhetischen Gesellschaft enthielt, zur Umfassung aller Höhen und Tiefen der Großstadt. In einigen lose zusammengehaltenen Szenen, in äußerst karger Schilderung stellt er viele Symbole der Großstadtmenschen auf, mit Bevorzugung der in Dunkel und Elend Untergehenden. Der dumpfe Ernst dieser Bilder hebt sich seltsam ab von der heiteren Auffassung seiner ersten Romane.

In jene literarischen und ästhetischen Zirkel Berlins, die sich als die Bohême der gutbürgerlichen Kreise kennzeichnen lassen, führte auch „Das blaue Band" von Georg Hirschfeld (geb. 1873 zu Berlin, gest. 1914), der erste Roman, den der junge Dramatiker (1905) veröffentlichte. Eine Fülle von Typen und Schicksalen wird durch das „blaue Band" etwas äußerlich zusammengehalten. Hirschfeld hat sich dann dem Problemroman („Das Mädchen von Lille", „Der Wirt von Veladuz") mit seinen psychologischen Spitzfindigkeiten zugewandt, aber seine feine und sensible Poetennatur prägt sich doch immer noch am unmittelbarsten in seinen Novellen („Auf der Schaukel" usw.) aus.

Das Beste leistete der moderne Berliner Roman, als er sich einen retrospektiven Charakter zulegte. Die Biedermeierzeit war durch das moderne Kunstgewerbe wieder

nähergerückt und an den Möbeln erwachte die Erinnerung an die Menschen, die einst durch diese behaglichen Bürgerstuben geschritten und noch Muße zum ausgiebigen Plaudern gefunden hatten. Dieser Weg führte von Fontane nach rückwärts. In Georg Hermann (Pseudonym für Georg H. Borchardt, geboren 1871), dem Berliner Kunstschriftsteller, fand sich die eigenartige Künstlernatur, die diese Zeit des alten Berlin in dem Roman „Jettchen Gebert" (1906) und seiner Fortsetzung „Henriette Jacoby" (1908) in feinen und diskreten Farben auf reizvollste Art wieder auferstehen ließ. Das Milieu der damaligen wohlhabenden jüdischen Familien ist in außerordentlicher Kleinmalerei geschildert, aber es gewinnt seine typische Prägnanz erst dadurch, daß die einzelnen Genrefiguren in Ton und Charakter völlig stilgerecht sich einfügen. Ein behaglicher Humor und eine leise schmunzelnde Ironie verbinden sich mit einer geistvollen Lebens- und Menschenkenntnis in der lebenswahren Zeichnung der verschiedenartigen Gebertschen Familienmitglieder. Die Hauptgestalt, das arme Jettchen, das am Schluß etwas allzu tragisch ihr Leben mit einer silbernen Nadel endet, ist zugleich in ihrer stillen Verschlossenheit und Ursprünglichkeit eine der edelsten und rührendsten Gestalten unserer modernen Literatur. Mit diesen beiden Werken errang Georg Hermann einen großen Erfolg, den er in seinem Roman „Kubinke" (1910) doch nicht wieder erreichte. Sie bedeuten einen gewissen Rückfall in den Zolaschen Naturalismus, diese Bilder aus dem Straßen-, Küchen- und Hinterhäuserleben des neuen protzigen Berlin, in deren Mittelpunkt der Friseurgehilfe Kubinke mit seinen drei verhängnisvollen Dienstboten-Verhältnissen und seinen drei unehelichen Kindern gestellt wird; allein auch diese Studien, die das modernste Berlin in seiner alltäglichen Physiognomie zu erfassen suchen, sind nicht ohne kecken Humor und aus einzelnen Stimmungen spricht ein echter Poet. Besser noch gelungen ist ihm der Roman „Die Nacht des Doktor Herzfeld" (1912), in der er auf die gegenständlichen Berliner Milieuschilderungen verzichtet und die Berliner Atmosphäre in einer Nacht am Kurfürstendamm emporsteigen läßt, in der sich zwei Freunde ihre zu Ende gelebten Schicksale erzählen, alles im Tone seiner feinen wohlgepflegten Ironie. „Heinrich Schön jr." ist eine Potsdamer Parallele zu „Jettchen Gebert". Das letzte Buch von Hermann „Einen Sommer lang" verliert sich leider ganz in uferlosen elegisch-sentimentalen Betrachtungen.

Mit viel geringerem Aufwand, ohne peinlich genaue Milieuschilderungen versteht Alice Berend das Berlinertum, oder mindestens die Berliner Kleinbürgerwelt viel lebendiger zu gestalten. Während das einzig Echte bei Hermann eine elegische Ironie ist, besitzt Alice Berend einen reichen und vielgestaltigen Humor, der bald sarkastisch-witzig, bald gutmütig-spöttisch, bald sentimental-lächelnd sich zeigt. Jeder Satz ist bei ihr voll von Witz und Geist. Ihre Berliner Typen sind mit liebevollster und doch scharfblickender Menschenkenntnis mit wenigen Strichen gezeichnet. Bei aller Anspruchslosigkeit gehören ihre Werke zu den besten und echtesten Berliner Romanen. Unter den schreibenden Frauen ist sie die erste Humoristin. Am besten gelungen ist ihr Roman „Frau Hampels Tochter", der den Aufstieg einer Portierstochter aus Berlin W. zur Gemahlin eines Grafen, also eine märchenhaft unwahrscheinliche Geschichte, mit sprühendem Witz und lachender Ironie erzählt und sogar glaubhaft zu machen weiß. Von ihren übrigen Werken seien noch genannt: „Die Bräutigame der Babette Bomberling", die köstliche „Reise des Herrn Sebastian Wenzel" und der leider etwas breit geratene Roman „Spreemann u. Co.". Ihre späteren lustigen Philister-Romane „Matthias Senfs Verlöbnis" und „Der Glückspilz" entfernen sich aus Berlin in unbestimmte Gegenden.

Vom Heimat- zum Berliner Roman gelangte Wilhelm Hegeler (geboren 1870 zu Varel). Ein herber Realismus, der noch ganz die naturalistischen Eierschalen an sich trug, prägte sich in seinen ersten beiden großen Romanen aus der Provinz aus. Es sind düster psychologische Probleme und dunkle Sittenbilder, die in „Ingenieur Horstmann" (1900) und „Pastor Klinghammer" (1903) dem Leser vor Augen treten. Ein genialer Techniker, der das Meisterwerk einer Eisenbahnbrücke (zu Müngsten) erbaut, kettet sich in dem erstgenannten Buch an ein verderbtes Weib und ihre Verwandtensippe, die ihn ausbeutet, und erleidet dadurch äußerlich und innerlich Schiffbruch. In einer Reihe ganz naturalistisch gefärbter Szenen wird das Martyrium dieser bäuerlichen Kraftnatur und ihre Zerrüttung geschildert. Ebenso düster im Thema und zugleich ausgezeichnet in der psychologischen Führung der Titelfigur ist „Pastor Klinghammer", in dem das uralte Motiv des Brudermordes seine höchste Verschärfung durch den geistlichen Stand des Täters gewinnt. Hegeler schien auf dem Wege, mit diesem kraftvollen psychologischen Realismus dem

deutschen Roman einen neuen Charakter abzugewinnen; seine Entwicklung hat diese Erwartung nicht ganz erfüllt. In „Flammen“ (1905) veränderte sich seine Herbheit in eine gewisse lyrische Weichheit; die standhafte junge Frau, die um des Geliebten willen nicht die Treue zu dem Gatten bricht, wird in einen zarten Heiligenschein gehüllt; die Bilder aus dem Berliner Gesellschaftsleben sind leicht, aber ohne Schärfe hingesetzt. „Pietro der Korsar und die Jüdin Cheirinca“ (1906) ist ein dichterischer Seitensprung, ein interessantes novellistisches Kapriccio aus dem mittelalterlichen ligurischen Räuberleben, voll farbig-temperamentvoller Schilderung, ein Artistenstück von der Macht des Weibes über den Mann. „Das Ärgernis“ (1907) bietet ein Sittenstück aus dem modernen Wuppertal, nicht ohne Trockenheit in der übertreibenden Satire, und zugleich die Schilderung einer leicht ans Perverse streifenden Primanerliebe, deren Gegenstand die eigene Mutter ist. Die „frohe Botschaft“ (1910) macht ein an utopischen Ideen leidendes junges Mädchen aus der Berliner Gesellschaft zum Mittelpunkt einer sozialreformatorischen Sekte, die in Nordafrika ein ideales „Freiland“ gründen will; das Ganze endet mit der nüchternen Einsicht, daß Menschen Menschen bleiben; hier ist die Studie eines Arbeiters, der zum Dieb wird, wiederum ein Zeugnis von Hegelers psychologischer Kunst.

Mehr in feuilletonistischer und humoristischer Weise beleuchten das moderne Gesellschaftsleben zwei Berliner Plauderer, die ebensowenig wie Seidel und Stinde geborene Berliner sind. M a n u e l S c h n i t z e r (geboren 1862 zu Andrychau) hat vor allem in seinen Büchern „Käte und ich“, „Käte, ich und die Andern“, „Der Liebesbrief einer Köchin“ u. a. einen überaus liebenswürdigen und schalkhaften Humor gezeigt; diese seine harmlosen Schilderungen aus der Alltäglichkeit des Ehelebens sind geradezu köstlich und sie überwiegen bei weitem die manierierten Buchholziaden Stindes. Ein liebenswürdiger Humorist ist auch R u d o l f P r e s b e r (geboren 1868 zu Frankfurt), der in seinen originellen Skizzen („Von Leutchen, die ich lieb gewann“, „Die sieben törichten Jungfrauen“ u. a.) sich ganz von der heiteren Seite der Lebensbeobachtung gibt, dabei durchaus modern in der Form. Sein Roman „Die bunte Kuh“ (1911) wendet das Zarathustra-Wort von der Stadt, „welche heißet die bunte Kuh“, auf die Reichshauptstadt an und gibt in einer Gegenüberstellung süd-

deutschen und norddeutschen Wesens ergötzliche, wenn auch etwas breite Schilderungen aus ihrem Schwindel-, Spiritisten- und Literatenwesen, wobei auch manches kluge Wort sich einstellt, nur daß dem Humor die tiefere Lebenswahrheit fehlt. (Literargeschichtlich interessant ist übrigens an dem Roman die Wiedereinführung der Dichterzitate als Kapitelüberschriften, wie sie einst im Anfang des vorigen Jahrhunderts nach Walter Scotts Vorbild beliebt wurden.)

Dann gibt es gewisse Berliner Spezialitäten. So schildern Robert Saudek („Dämon Berlin") und Margarete Böhme voll Sachkenntnis das Berliner Warenhaus („W. A. G., M. U. S."), schrieb Friedrich Freksa den Roman der großen Berliner Theatergründungen: „Erwin Bernsteins theatralische Sendung", und vor allem bleibt Berlin W. in der bunten Mischung seiner gesellschaftlichen Elemente und der Divergenz seiner Bildungsrichtungen und moralischen Anschauungen ein gewisses Lieblingsthema, so bei R. Lothar („Der Herr von Berlin", „Kurfürstendamm") und viel greller und tendenziöser bei Artur Landsberger („Moral" und „Hilde Simon"), Ed. Edel („Der Snob"), A. Gold („Lied von der Sternenjungfrau") usw.

Zu den guten, allerdings mehr für das unterhaltende Interesse arbeitenden Darstellern des modernen Gesellschaftslebens, die ihre Figuren und Motive nicht zuletzt aus dem Berliner Milieu gewinnen, sind vor allem die beiden Brüder Hans (1853—1918) und Fedor von Zobeltitz (geboren 1857) zu rechnen. Hof, Militär, Zirkus, Kunst geben das etwas bunte Kaleidoskop ihrer zahlreichen Romane ab. Fedor hat dabei in dem „gemordeten Wald" (1898), einem märkischen Bauernroman, an eine ernste soziale Frage gerührt. Dem literarischen Charakter der beiden Zobeltitz schließen sich auch Paul von Szczepanski (geboren 1855) an, dessen „Spartanerjünglinge" schon erwähnt wurden und der im „Narr des Glücks" einen in der Schilderung mit Ompteda und Stratz wetteifernden Roman aus Monte Carlo schrieb, sowie Paul Oskar Höcker (geboren 1865), der seinen unterhaltsamen Büchern „Letzter Flirt", „Es blasen die Trompeten", „Die verbotene Frucht" u. a.) ebensoviel Humor wie Spannung verleiht. Sorgfältiger in der Formung und tiefer in seinem oft fast boshaften Humor ist Hermann Wagner in seinen humoristischen Gesellschafts-Romanen. („Der Mann mit den vielen Frauen" und „Schießl, die Geschichte eines

Gauners“). Große stilistische Begabung, wenn auch noch wenig Zucht zeigt Erich K. Schmidt in seinem schillernden Roman „Die Tänzerin“. Bestimmte Tendenzen liegen diesen Autoren fern, aber in der Richtigkeit der Zeichnung des modernen Gesellschafts- und Sittenlebens übertreffen sie oft genug diejenigen, die ihnen in den Tendenzen einige Ellen voraus sind. Es gibt eine Kritik, die in den Dingen selbst liegt.

Zur Großstadtliteratur gehört auch der Roman der deutschen Presse. Da ist zuerst „Die siebente Großmacht“ von Alfred Schirokauer zu nennen, worin besonders das Treiben der Zeitungen beim Ausbruch des Weltkrieges geschildert wird. Ludwig Winder stellt in der „Rasenden Rotationsmaschine“ das Aufkommen einer beherrschenden Wiener Tageszeitung und ihren Zusammenbruch in einem angenehm flotten, dem Gegenstand angepaßten Tempo dar. Den bedeutendsten Presseroman, der am tiefsten in die Problematik des Gegenstandes eindringt und außerdem in eine echt künstlerische Form gebracht ist, schrieb der Schweizer Hermann Kesser in seinem Berliner Zeitungsroman „Die Stunde des Martin Jochner“.

* * *

Keine andere Stadt ist zum Thema so vieler Romane geworden wie Berlin, weil doch keine der deutschen Städte ihm an weltstädtischer Vielseitigkeit gleichkommt. Münchener Romane sind meist in wesentlichen Künstlerromane und Hamburger Romane pflegen Kaufmannsromane zu sein. Doch hat Hamburg neuerdings seinen Dichter gefunden, der auch der hamburgischen Vielgestaltigkeit gerecht zu werden sucht. Werner von der Schulenburg (geboren 1881) begann eine Romanreihe „Hamburg“ mit den Büchern: „Don Juan im Frack“ (1912) und „Antiquitäten“ (1914). Auch sein Roman „Thomas Dingstaede“ (1915) spielt in Hamburg. Dem Wesen dieser Stadt sucht er von verschiedenen Seiten nahe zu kommen. „Don Juan im Frack“ ist ein moderner Gesellschaftsmensch, der es sich im Hamburger Luxus wohl sein läßt, vor seinem Überdruß aber in die Arbeit fliehen muß. In den „Antiquitäten“ wird ein kaufmännisches Hochstaplertum geschildert. Der „Thomas Dingstaede“ bringt eine Darstellung der sozialen Kämpfe in Hamburg in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts. Überall bewährt sich Schulenburgs ausgeglichene sichere Kunst. Die Handlung ist stets klar aufgebaut, die Menschen gut beobachtet und ge-

schildert, der Dialog vermeidet trotz seiner höchst kultivierten Glätte alle Oberflächlichkeit und zeigt einen Sinn für menschliche Problematik der sich besonders in dem großzügigen „Thomas Dingstaede“ weit über das in Romanen übliche erhebt. — An stilistischem Reiz werden diese Gesellschaftsromane noch übertroffen durch die „Zehn katholischen Novellen“ (1912), die in ihrer wundervollen Farbigkeit kostbarem, altem, schwerem Schmuck zu vergleichen sind und durch den Umkreis ihrer Stoffe ein gutes Zeugnis für die innere Freiheit und Weite ihres Dichters ablegen. Sein erstes Werk „Stechinelli“, die Geschichte eines venezianischen Kavaliers aus dem 17. Jahrhundert, ist — trotz der Bedeutsamkeit und des Reichtums der Hamburger Romane — in seinem Schwung und seiner Ursprünglichkeit Schulenburgs schönstes Buch geblieben, so daß man ihn nicht ungern zu den alten Themen seiner Dichtung zurückkehren sähe.

* * *

Auch die außerhalb jeder Gesellschaft und bürgerlichen Gemeinschaft stehenden sozialen Schichten tauchen unter der Nachwirkung des Naturalismus im Roman auf. Schon Wolfgang Kirchbach, der verstorbene feinsinnige Dichter und Schriftsteller, hatte in seinem originellen Roman „Das Leben auf der Walze“ (1892) allerlei mit Humor gezeichnete Bilder aus dem Milieu der großen „industriellen Reservearmee“, der wandernden Handwerksburschen und Pennbrüder gegeben. Aber die Dinge und Figuren waren doch bei ihm mehr von außen gesehen; trotz des „Kundenjargons“ war die rein literarische Auffassung nicht verdeckt und der Naturalismus erschien unecht. Hier war es der Russe Gorki, dessen naturalistische und dabei dichterisch belebte Bilder und Dramen („Nachtasyl“) aus dem Vagabundenleben eine Zeitlang geradezu im Übermaß in Deutschland gepriesen wurden, und doch verging sein Schatten rasch neben dem größeren Tolstoi. Auf seinen Spuren wandelte weniger dichterisch als nüchtern realistisch Hans Ostwald (geboren 1873 zu Berlin), der der Welt der Vagabunden und Verkommenen, der Landstreicher und Prostituierten ein vollkommenes Studium zuwandte. Bekannt sind die von ihm gesammelten „Lieder aus dem Rinnstein“, aber auch in seinen Romanen und Skizzen „Die Vagabonden“ (1900), „Berliner Nachtbilder“, „Liebesjahr“ usw. hat er die Ergebnisse seiner Studien verarbeitet;

ein aufrichtiges soziales Mitleid mit diesen deklassierten Elenden bildet die Grundstimmung seiner Bücher. Die enge Verbindung zwischen Verbrechertum, Prostitution und Proletariat, die der soziale Roman schon bei seinen Anfängen so grell beleuchtete, bleibt auch sein modernes Thema. So hat Hans Hyan (geboren 1868 zu Berlin) aus dem Milieu des „dunklen Berlin" die Motive zahlreicher Skizzen, Novellen und sonstiger Dichtungen sich geholt („Dufte Jungens", „Schwere Jungens", „Die Verführten", „Hüter der Unschuld" u. a.), bei denen das kriminalistische Interesse nicht so sehr vorwiegt als die Kennzeichnung sozialer Schäden und menschlicher Schwächen und die sich zum Teil durch ihre literarische Form vorteilhaft auszeichnen. In dem Roman „Die Verführten" (1911) gewinnt diese Tendenz zugleich eine scharfe Spitze gegen unser modernes Gerichtswesen. Viel höhere künstlerische Ansprüche, als man sie an eine Milieuschilderung stellen kann, erfüllt Ernst Weiß mit seinem Dirnenroman „Tiere in Ketten". Hier zeigt es sich, wie sehr unsere Literatur in letzter Zeit an innerer Freiheit gewonnen hat. Daß ein Dichter, dessen Thema der Geschlechterkampf ist (so auch: „Die Galeere" und „Der Kampf"), das Dirnentum in rein künstlerischer Gestaltung darstellt, ohne moralische oder soziale Nebenabsichten, wäre noch vor kurzem bei uns undenkbar gewesen.

Ganz aus der Fülle der Menschenliebe für das Los der Unglücklichen, die eigene und fremde Schuld auf die Bahn des Verbrechens geführt, schrieb Wilhelm Speck, ein Berliner Anstaltsgeistlicher (geboren 1871 zu Großalmerode), seine Erzählungen „Zwei Seelen" (1904), „Menschen, die den Weg verloren" (1906), „Der Joggeli" (1908) und offenbarte darin zugleich ein starkes Erzählertalent. Namentlich „Zwei Seelen" ist ein ergreifendes und zugleich in seiner Art typisches Lebensbild von dem Kampf des Guten und Bösen, der sich hier in der Brust eines armen Teufels von Schneidergesellen abspielt und seinem Schicksal etwas von dem Druck des Tragischen, aber auch den befreienden Hauch der Sühne verleiht. Speck vereint mit hoher ethischer Gesinnung die Gabe echter Menschendarstellung und die Charaktere seiner Erzählungen, besonders die verbrecherischen Typen, sind aus sicherer Beobachtung anschaulich hingestellt. Der ruhige Fluß seines Stils entbehrt dabei durchaus nicht der Kraft und der warmen Innerlichkeit.

Der eigentliche Kriminalroman wurde seit Temme, seinem letzten deutschen Vertreter, wenn man von einigen besseren Büchern des neueren Dietrich Theden (†) absieht, in der Hauptsache bis vor kurzem noch aus dem Ausland in recht unerwünschter Fülle importiert und charakterisierte sich meistens als nicht genug zu bekämpfende, verderbliche Schundliteratur. Die Detektivgeschichten des Engländers Conan Doyle mit ihrer ingeniösen Sherlock-Holmes-Figur haben bis auf den Wiener Balduin Groller keine besondere Nachahmung gefunden. Der literarische Stolz des deutschen Schriftstellers, verschmähte zwar durchaus nicht einen Mord aber das kriminalistische Beiwerk war ihm ebenso peinlich wie unbekannt. Erst neuerdings ist das anders geworden. Keine Geringere als Ricarda Huch hat dem Kriminalroman einen Platz in der Erzählungskunst zu verschaffen gesucht. Sie schrieb in ihrem „Fall Deruga" (1917) einen mit allen Mitteln der Spannungstechnik aufgebauten Kriminalroman, der doch daneben noch die Vorzüge ihrer Charakterisierungskunst und ihrer Gabe, alles Geschehen ins Geheimnisvoll-Sinnvolle zu steigern, aufweist. In der Erfindung viel reicher und abenteuerlicher und in der Durchführung den besten Unterhaltungsromanen gleichwertig sind die Kriminalromane von Otto Soyka („Das Glück der Edith Hilge" und besonders „Der entfesselte Mensch"), während in Paul Franks „Ruf durch das Fenster" und in Hans Ludwig Roseggers „Hart auf den Fersen" die höchst originellen Erfindungen durch ungeschickt breite Darstellung ihre Wirkung verlieren. Erich Wulffen dagegen, der Kriminalist von Beruf ist, weiß seine geschickt geschriebenen Kriminalromane („Der Mann mit den sieben Masken" und „Die Kraft des Michael Argobast") durch seine genaue Sachkenntnis besonders interessant zu gestalten.

2. Der Zeitroman

(Weltanschauung und Bekenntnis)

Die großen politischen und sozialen Fragen, die einigen Generationen des vorigen Jahrhunderts so heiß Herz und Stirn erfüllten, bestehen dem Anschein nach für den Roman der Gegenwart nicht mehr. Der Naturalismus hatte noch für den Sozialismus geschwärmt; dieser literarische Sozialismus

wurde mit dem neuen Jahrhundert abgelöst durch den aristokratischen Individualismus. Ibsen und Nietzsche bezeichneten diesen Umschwung und riefen die neue Jugend an sich. Darüber änderte der Zeitroman seinen Charakter; er verlegte den Gesichtspunkt seiner Betrachtung in die Einzelpersönlichkeit, die ihm in der Darstellung ihrer Entwicklung, ihrer Meinungen, Anschauungen und Taten das interessanteste Subjekt und Objekt zugleich erschien. So ist der moderne Zeitroman wieder einmal zum Typ von Goethes „Wilhelm Meister" als Entwicklungsroman, ja als Beichte des eigenen, persönlichen Lebens zum Typ des „Werther" zurückgekehrt, nur daß der moderne Wirklichkeitssinn sich in ihm ebensowenig verleugnen konnte, wie die veränderten kulturellen Verhältnisse und Ideen.

Aus der Fülle dieser Entwicklungsromane müssen wir in der folgenden Übersicht diejenigen zunächst ausscheiden, welche im engeren Zusammenhang mit der weiterhin erörterten Heimatliteratur stehen. Denn dort ist das Ziel der Entwicklung vorwiegend die Bildung des Charakters auf Grund allgemein menschlicher Ereignisse und ohne Beimischung eines aus dem zeitgeschichtlichen Leben geschöpften, ideellen Gehalts. Hier aber ist es die Spiegelung der Ideen in der Einzelpersönlichkeit, die der Autor zur Aufgabe nimmt, um einen für seine Zeit typischen Helden hinzustellen. Aber das Typische ist auch darin nicht einmal mehr die Hauptsache, sondern der Held will und betont die Sonderheit seines gedanklichen Lebens schließlich auch gegenüber seiner Zeit. Der Entwicklungsroman wurde damit zum Weltanschauungsroman, und es ist charakteristisch, daß gerade die nun älter gewordenen Vertreter des Naturalismus das Bedürfnis empfanden, sich mit ihrer Zeit immer von neuem auseinanderzusetzen. Mit besonderer Neigung bewegte man sich dabei in philosophischen Gedankengängen, die, der neubelebten religiösen Zeitrichtung entsprechend, ihr modernes Gepräge darin suchen, einen pantheistischen Monismus mit religiösem Gefühlsleben zu verschmelzen.

Felix Hollaender (geboren 1868 zu Leobschütz) hatte in seinem Erstlingswerk „Jesus und Judas" (1891) einen jüngstdeutschen Helden geschildert, der sich dem Sozialismus zuwendet und an der sozialistischen Sache aus Armut zum Verräter wird. Das Buch war eine Talentprobe, die von Nachdenken über die Fragen der Zeit zeugte; es war in seiner

Art auch die Einleitung zu Hollaenders bestem und erfolgreichstem Roman, den er nach einigen Gesellschaftsromanen unter dem Titel „Der Weg des Thomas Truck“ (1902) — der Held des ersten Buches hieß Karl Truck — erscheinen ließ. In der Technik bekundete dieser echte Zeitroman noch Spielhagens Einfluß. Thomas Brucks Weg ist ein Weg geistiger Entwicklung und führt ihn zuletzt zu den Ideen eines pantheistischen Neuchristentums: alles Leben ist wertlos ohne religiöse Verinnerlichung, Christus ist das Lebendige. Darin gipfelt die Gedankenwelt des Romans, der die geistigen Strömungen der Zeit in einer Reihe von nach Modellen gearbeiteten Typen — sie bilden eine Gemeinschaft unter dem wunderlichen Namen „Das Nachtlicht“ — zu erfassen strebte. Gegenüber den Magenfragen der sozialistischen Massenagitatoren proklamierte der Roman die geistige Freiheit des Individuums, dessen sittlichen und religiösen Wert, während er in rein ästhetischer und psychologischer Hinsicht doch starke Schwächen aufwies, über welche allzusehr bewundernde Kritik hinwegging. Trotzdem wird er mit seinem gedanklichen Inhalt und mit der Fülle seiner originellen, dem Berliner Bohêmien-Leben abgewonnenen Figuren stets ein subjektives, aber interessantes Zeitbild bleiben.

Ein Entwicklungsroman war auch „Der Weg zum Glück“ (1904) von Paul Ernst (geboren 1866), der allerdings seinen Helden unter der Fülle der behandelten Gestalten zeitweilig fast verschwinden läßt. Auch Ernst kam vom Naturalismus und Sozialismus des Weges daher, und mancherlei Persönliches ist wohl in dem Roman verarbeitet, der die sozialistischen und literarischen Strebungen Berlins ähnlich kennzeichnet wie Johannes Schlaf und in dem idyllische Bilder zu Beginn und am Schluß die Kontraste geben. Eine tiefere Wirkung hat er indessen trotz seiner Gedankengänge und seiner im Ganzen steckenden Innerlichkeit nicht auszuüben vermocht; wer aber das dichterische Streben Ernsts, das auf die Novelle und in letzter Zeit besonders auf das Drama hohen Stils gerichtet ist, überblicken will, darf an dem Buch nicht vorübergehen.

In ähnlicher Weise wie Hollaender haben Hans Land (geboren 1861 zu Berlin), John Henry Mackay (geboren 1864 zu Greenock) und Johannes Schlaf sich in einer Reihe von Romanen mit den sozialen und kulturellen Zeit-

fragen beschäftigt. Hans Land hatte im „Neuen Gott“ dasselbe Problem, ja fast denselben Stoff behandelt wie Hollaender; auch er war vom sozialen Naturalismus ausgegangen ebenso wie John Henry Mackay, der sich zu einem begeisterten Anhänger des anarchistischen Philosophen Stirner entwickelte und sein philosophisches Glaubensbekenntnis in den „Anarchisten“ (1891) ablegte, einem in London spielenden Roman, der die sozialistischen und anarchistischen Theorien in breiten Auseinandersetzungen vorführt. Sehr gut erzählt ist sein Sportroman „Der Schwimmer, Geschichte einer Leidenschaft“ (1901); er hebt sich von seinen früheren naturalistischen Novellen („Moderner Stoff“, „Albert Schnells Untergang“) durch eine feinere Ausarbeitung ab.

Auch Johannes Schlaf, der stimmungsvolle Idyllendichter, wurde aus dem Kleinmeister der naturalistischen Skizze und Novelle ein philosophierender Romandichter, wenn auch mit viel weniger Glück. Religiös-pantheistische Klänge leben und weben in seinem Gemüt. Wie Wilhelm Bölsche und Bruno Wille wurde er der Verkünder des religiösen Monismus. In einer Romantrilogie „Das dritte Reich“ (1900), „Die Suchenden“ (1901) und „Peter Boies Freite“ (1902) wollte er die moderne Zeit in drei Repräsentanten schildern: dem dekadenten, raffinierten Kulturmenschen, der im Irrwahn das tausendjährige Reich der Vollendung gekommen glaubt — dem praktischen Arzt, der, von seiner Gattin sich losreißend, mit einem Rasseweib zusammen sich zu einer neuen Moral erhebt — und dem neuen Vollmenschen, der harmonischen Individualität. Aber die Helden der drei Romane, die in drei Entwicklungsstufen gleichsam einen Genesungsprozeß darstellen sollen, sind im Grunde genommen derselbe nervöse Charakter der jüngstdeutschen Epoche, und was an Handlung sich abspielt, wird von einer Flut von philosophischen Betrachtungen überschüttet, so daß das Interesse ermüdet. In dem „Prinzen“ (1908) gab er dann eine Reihe von Reflexbildern aus der Jugend dieser achtziger und neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts unter mancherlei Diskursen über die Probleme, denen sein Held nachgeht und mit denen eine etwas banale Liebesgeschichte verknüpft ist. In dem Gegensatz seiner grüblerischen Nachdenklichkeit über schwerwiegende und weltbewegende Fragen einerseits und seiner echt dichterischen „Andacht des Kleinen“ andererseits ist Johannes Schlaf eine zwiespältige Poetennatur, ohne in seinem Schaffen

zu der Harmonie bisher gelangt zu sein, die sein brennendstes Sehnen ausmacht. Wo er zur naturalistischen Gegenstandsschilderung zurückkehrt, wie in „Aufstieg“ (1911), offenbart er seine alte Meisterschaft der Schilderung, ohne durch seinen Helden, einen einfachen Nützlichkeitsmenschen, der sich vom Maurergesellen zum Millionär aufschwingt, sonderlich zu fesseln, obwohl er ihn als Mann der Zeit in Gegensatz zu allerlei dekadenten und psychologisch komplizierten modernen Naturen stellt.

Wilhelm Bölsche und Bruno Wille, die beiden andern Vertreter einer monistischen Religionsphilosophie, sind, obwohl das Schwergewicht ihrer Tätigkeit nicht auf unserm epischen Gebiet liegt, doch echte Poeten. W. Bölsche (geboren 1861 zu Köln), der geist- und phantasievolle Naturforscher, schrieb früh einen mehrfach aufgelegten Roman „Die Mittagsgöttin“ (1891), der sich mit dem Problem des Spiritismus beschäftigt — (wenn auch in anderer Weise als Viktor Blüthgen in seiner interessanten Novelle „Die Spiritisten“ und Fr. Mauthner in seinen satirisch-humoristischen „Geistersehern“) — und zugleich überaus prächtige Schilderungen des Spreewaldes enthält. Bedeutender als Romanschriftsteller erwies sich Bruno Wille (geboren 1860 zu Magdeburg), der bekanntlich als Prediger einer freireligiösen Gemeinde in Berlin wirkt. In seinen beiden Romanbüchern erklingen romantisch-dichterische Töne aus tiefsinnig-religiösen Betrachtungen heraus. In den „Offenbarungen des Wacholderbaums“ (1901) überwog noch das philosophische Betrachten, obwohl auch hier die Handlung durchaus nicht ohne tieferes Interesse ist. Ein Dichtergemüt versenkt sich in den Traum des All-Einen in lyrischen Stimmungen und Reflexionen über den Unsterblichkeitsgedanken. „Die Abendburg“ (1908), Willes zweiter Roman — (er erhielt bei dem Preisausschreiben eines bekannten Familienblattes den Preis) — entnimmt seine reichbewegte, ja von Abenteuern strotzende Handlung dem dreißigjährigen Kriege. Nicht bloß in der Ich-Form der Darstellung knüpft Wille unverkennbar an des alten Grimmelshausens „Simplicius Simplicissimus“ an. Auch der Held ist ein reiner Tor, der hier auszieht, die Kunst des Goldmachens zu lernen, ein Goldfinder wird und doch das reine Gold religiöser Erkenntnis erst am Schluß eines Lebens voll Unglück und Enttäuschung als Einsiedler der „Abendburg“ entdeckt. Dramatische Szenen und lyrische Stimmungen, denen auch

die eingestreuten Gedichte dienen, wechseln in dem phantasievollen Buch ab, dessen Schluß freilich aus dem Leben heraus und in klösterliche, asketische Gedankenwelt führt.

* * *

Wenn bei Bruno Wille das philosophische Problem bereits in das religiöse überging, so unterstand er nicht bloß dem Zwang der eigenen Individualität; hier begegnen wir jenem religiösen Zuge unserer Tage, der nicht zuletzt nach einer zeitgemäßen Umgestaltung der christlichen Glaubenslehre ringt und der das große Christusproblem nun auch zu einem Problem der Romandichter macht. Die Maler (Fritz v. Uhde, Ed. v. Gebhardt) waren ihnen dabei in den Versuchen vorangegangen, Jesus aus seiner orientalischen Umwelt loszulösen, seine Gestalt in deutsches Leben hineinzustellen und ihn zum Freunde und Helfer moderner Armut zu machen.

Der Berliner Max Kretzer, auf dessen soziale Romane wir an anderer Stelle eingegangen sind, war der erste, der, die Verbindung von Christentum und Sozialismus innerlich erfassend, wohl nicht Jesus, aber die Christuserscheinung in seinem „Gesicht Christi" (1897) als rein ethisches, nicht religiöses Motiv verwandte. Christus zeigt sich hier mitten im Gewühl der Reichshauptstadt; er folgt dem Leichenzuge eines armen Kindes, so daß Hunderte und Tausende ihn sehen und die Schutzleute seine Nebelgestalt vergeblich zu ergreifen suchen; er erscheint den Vertretern einer engherzigen Kirchlichkeit und mitten in einer recht breit ausgemalten Verführungsszene eines armen Fabrikmädchens wird sein Leichnam dem Bösewicht von Fabrikanten sichtbar. Seine Erscheinung wirkt als Trost, als Mahnung und als Strafe. Über die Unmöglichkeit solcher Visionen gibt Kretzer sich weiter keinen Gedanken hin, wie denn auch das Ganze in etwas roher Holzschnittmanier gehalten ist.

Das Christus-Motiv nahm dann Hans von Kahlenberg (Helene von Monbart) in ihren Roman „Der Fremde" (1901) auf. Jesus ist hier keine Vision mehr, sondern eine geheimnisvolle Persönlichkeit, angeblich ein Zimmermannssohn aus dem Württembergischen, der Tolstoi-Nietzschesche Lehren in aphoristischer Form verkündet, schließlich ins Irrenhaus gesteckt und dort von einem Wahnsinnigen gekreuzigt wird. Er bewegt sich mit seinen Predigten und

Gesprächen durch alle möglichen sozialen Kreise, wobei der Schauplatz fortwährend wechselt und vom modernen Berlin ins Unbestimmte sich verliert. Es ist ein wunderliches Buch, auch in seinem barocken Stilgemisch; vom Unrealistischen geht es in das Symbolistische und Mystisch-Erotische über im unaufhörlichen Wechsel der Stimmungen, und doch läßt das alles kalt, weil der religiöse Fond der Verfasserin selbst nur dünn ist, so daß der Eindruck eines dichterischen Spiels mit der Christusfigur bleibt.

Danach kamen Peter Rosegger und Gustav Frenssen mit Jesusbüchern in Romanform, wobei sie sich in demselben Gedanken begegneten, nämlich das Leben des Messias von einem ihrer Helden erzählen zu lassen. Hier fand echtes, religiöses Gefühl seinen Ausdruck. Rosegger, der Katholik, huldigt einem religiösen Eklektizismus; in seinem didaktischen Buch „Mein Himmelreich“ (1901) hatte er sein Glaubensbekenntnis abgelegt und in dem Roman „I. N. R. I. frohe Botschaft eines armen Sünders“ (1905) ließ er einen armen, bedauernswerten Verbrecher das Leben Jesu nach den Evangelien in seiner volkstümlich erzählenden Art mit breit ausgeführten Gesprächen niederschreiben. Der orientalische Rahmen ist dabei in etwas gewahrt, während die ganz moderne, populäre Darstellung allerdings den Inhalt und Gehalt der Evangelien nur verwässern konnte. Von anderen Gesichtspunkten geht der Protestant Frenssen in seinem „Hilligenlei“ (1906) aus; auf den Roman wird noch zurückzukommen sein. Das Leben Jesu ist dort in Form einer Abhandlung beigegeben und die Gestalt des Messias wird völlig in deutsche Art und deutsches Wesen übertragen, nicht freilich ohne an Hoheit dabei zu verlieren.

Die eigentümlichste Darstellung des Christus-Problems gab Gerhart Hauptmann in seinem Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ (1910). Man weiß, daß das große Thema den Dichter jahrelang beschäftigt hat und daß er es zuerst in Form einer Tragödie hat behandeln wollen, und es ist für ihn selbst bedeutsam, wenn er es in der schließlichen Ausführung völlig umgebogen hat. Denn nicht Jesus, sondern einen ganz modernen Jesus-Schwärmer nimmt er zum Helden seines Buches. Die Handlung ist in die schlesische Heimat des Dichters, unter armes, bedrücktes Volk, verlegt und sie endet damit, daß die Spur des Helden für den Leser unsicher und undeutlich wird und der Dichter

diesen selbst vor die Zweifelsfrage stellt, ob man es mit einem Narren oder mit dem Heiland selbst zu tun gehabt habe. Im ersten Teil des Romans schildert Hauptmann seinen Helden ganz als Nacheiferer Jesu, indem er sogar die von den Evangelien erzählten Vorgänge in anderer Form wiederholt. Emanuel Quint ist eines Tischlers unehelicher Sohn, er predigt dem Volk Buße, findet Anhänger und Jünger, wird nach dem Vorbild der Johannis-Taufe von einem Sektenprediger getauft, heilt Kranke usw. Dabei findet er die Opposition der weltlichen und kirchlichen Behörden, die jedoch mit ihm nichts Rechtes anzufangen wissen. Seine Anhänger, die schlesischen armen Weber und Sektierer, erwarten von ihm in ihrer dumpfen Abergläubigkeit das tausendjährige Reich und die Wiederkehr Christi und schließlich sehen sie in ihm selbst den Heiland; Emanuel aber wird nach einer mystischen Verbindung mit Christus dazu getrieben, sich ihren rohen und äußerlichen Anschauungen anzupassen und sich für Gottes Sohn zu halten. Bis dahin ist die Parallele zu dem Evangelium oder vielmehr zu der Anschauung, die Hauptmann von demselben hat, durchaus in ungezwungener Weise durchgeführt; nun beginnen die Abweichungen. Allerdings findet sich auch der Judas in der Figur des böhmischen Josef, der von Emanuel abfällt und die Menge gegen ihn aufhetzt, dann ihn in Verdacht bringt, ein junges Mädchen ermordet zu haben, das in seiner pathologischen Schwärmerei dem neuen Heiland folgen wollte. Diese Mordtat, die in Wahrheit Josef selbst verübt, wird ruchbar, als Emanuel mit seiner kleinen Anhängerschar nach Breslau gewandert ist und dort in einem recht buntgemischten, aber auch leider nur matt charakterisierten Kreise von Künstlern, Literaten und Sozialisten verkehrt. Emanuel, unter dem falschen Verdacht gefänglich eingezogen, gibt die Anklage weder zu, noch leugnet er, schließlich wird er freigelassen; als Bettler zieht er durch Deutschland herum, Brot und Obdach heischend und sich als Christus ausgebend, und es scheint, daß er später am Gotthardpaß im Frühjahr erfroren aufgefunden worden ist. Denn obwohl der Dichter in der Rolle eines gewissenhaften Chronisten auftritt, der alle Reden und Predigten, alle innersten Gedanken seines Helden getreulich wiedergibt, so gefällt er sich doch gelegentlich in der Miene des Nichtwissenden, der sogar die äußerlichsten Tatsachen wie hier den Ausgang als nur wahrscheinlich und nicht über jeden Zweifel beglaubigt hinstellt. Auf einem Briefbogen, den man in der

Tasche des Toten findet, sind die Worte zu lesen: „Das Geheimnis des Reiches?" — „War er überzeugt oder zweifelnd gestorben? Wer weiß es? Der Zettel enthält eine Frage, sicherlich! Aber was bedeutet es: Das Geheimnis des Reiches?"

Mit dieser wunderlichen Frage schließt Hauptmann sein wunderliches Buch. Schon in einer seiner beiden früher erschienenen Novellen („Bahnwärter Thiel" 1887 — „Der Apostel" 1890) hatte er einen vom religiösen Wahn erfüllten Schwärmer gezeichnet, der in ziemlich unklarer Weise der Welt den Frieden bringen will. „Der Apostel" aber ist nur eine dürftige Skizze gegenüber Emanuel Quints sorgsam in den kleinsten Einzelheiten ausgeführtem Charakterbild; die Auffassung Jesu von Nazareth, wie sie der Dichter auf Grund des Evangeliums hegt, schimmert durch seine Gestalt deutlich hindurch. Und doch kann man nicht behaupten, daß Hauptmann etwa nur eine Übertragung der Jesus-Legende in das Moderne habe geben wollen. Aus dem Buch strömt der volle, kräftige Gebirgshauch der schlesischen Erde, einzig und allein die Szenen in der Stadt Breslau sind, wie schon bemerkt, ungewöhnlich matt; das arme, schwärmerisch veranlagte und im innersten Fühlen rohsinnliche Volk ist in lebenswahren Typen individualisiert. Sie sind alle echte Geschöpfe ihrer engen Heimat und Emanuel Quint ist es nicht minder; dennoch haftet der Gestalt etwas Problematisches an. Die Kritik hat dem Dichter einen starken Vorwurf daraus gemacht, daß er es im Zweifel lasse, ob er in Emanuel Quint einen pathologischen oder einen idealen Charakter habe zeichnen wollen, ob er den Schwärmer für einen Narren oder für einen Idealisten nehme. Die Weltliteratur kennt noch ein anderes Beispiel solcher Doppelnatur. Als Cervantes seinen „Don Quixote" schrieb, wollte er sich über die Ritterromane mit ihren Phantastereien lustig machen, und siehe da, das komische Bild des Ritters von der traurigen Gestalt wurde ihm zuletzt zum Bilde des erhabenen, weisheitsvollen Idealisten selbst, der nur immer Schiffbruch an dem Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit leidet. Gleich Cervantes stellt sich Hauptmann auf den Standpunkt des Chronisten, der Leben, Abenteuer und Meinungen seines Narren berichtet; auch er zeigt den tiefen, klaffenden Gegensatz zwischen Idealismus und Wirklichkeit, aber nicht unter dem Gesichtspunkt des Humors, sondern in einer typisch modernen Haltung der halb grüblerisch zweifelnden, halb vom Wunder ergriffenen Hingabe an den

wundersamen Narren. Es muß betont werden, daß diese unentschiedene Haltung des Chronisten dem Gegenstand gegenüber nicht ein künstlerischer Mangel ist, sondern ein ganz wesentliches Charakteristikum des Werkes, das durchaus nicht ein Bekenntnis zum Christentum, sondern die großzügig epische Darstellung des Christentums unter den jetzigen Menschen ist.

Wer es nicht schon im „Emanuel Quint" spürte, daß Gerhart Hauptmann, obwohl man ihn den Dichter des Mitleids genannt hat und obwohl viel warm Empfundenes, fast lyrisch-bekenntnismäßiger Art in dem Roman steht, doch noch andere Möglichkeiten religiösen Erlebens in sich trägt, hat sich durch die Novelle „Der Ketzer von Soana" (1918) davon überzeugen lassen müssen, die ihrem Gehalt nach ein pantheistisch-heidnischer Hymnus ist und deren Konzeption wohl in die Zeit von Hauptmanns Reise in Griechenland zu setzen ist, deren herrlicher Reisebericht „Griechischer Frühling" sich stellenweise auch fast schon zu religiöser Dichtung erhebt. Aber auch der „Ketzer von Soana" darf nicht als religiöses Bekenntnisbuch aufgefaßt werden, noch weniger als eine Novelle im üblichen Sinn, als Erzählung eines bemerkenswerten Geschehnisses. Kein anderes Werk Hauptmanns ist in so hohem Grade Dichtung schlechthin, die nur verstanden werden kann aus dem Einklang von Gehalt, Geschehnis, Aufbau und Stil. Die schon oft erzählte Geschichte von dem Priester, der, durch elementare Leidenschaft bezwungen, die Askese durchbricht, wird hier aus einem Ereignis, das schon oft geschah und wieder geschehen könnte, emporgesteigert zu einem einmaligen und zugleich ewigen Geschehen, einem Naturmythos. Die Dichtung ist aufgebaut in einer einzigen Steigerung von hinreißenden Schwung, nur durch kurze hinein- und hinausführende schlichte Berichte eingerahmt, oder vielmehr umschlossen, wie in einem Triptychon das Bild von Flügeln umschlossen ist, die die Schönheit des Hauptbildes nur erhöhen sollen. Zur Schmückung dieses Mittelteiles sind alle sprachlichen Mittel aufgeboten, bald sorglich verteilt, bald gehäuft zu einer Fülle und einem hymnisch-musikalischenSchwung, der nicht nur bei Hauptmann, sondern vielleicht überhaupt in der modernen Dichtung noch nie erreicht war. In seiner künstlerischen Vollendung ist dies letzte Werk von Hauptmann wohl sein reifstes, in seiner elementaren Leidenschaftlichkeit und strömenden Fülle sein jugendlichstes Werk.

Um das Christus- oder Jesus-Problem haben sich noch einige kleinere Geister bemüht. Betty Winter läßt in „Unser Heiland ist arm geblieben“ (1910) — die Tendenz liegt in dem Titel — Jesus vom Himmel herabkommen und mit modernen Menschen aller Schichten in Berührung treten, ohne daß hier jedoch ein tieferer dichterischer Eindruck gelingt. Abgesehen von der Darstellung der Christus-Figur selbst sind es aber auch die modernen, an ihre religiöse Bedeutung anknüpfenden Fragen, die auch im Roman behandelt werden. Unter den besseren Arbeiten dieser Richtung muß man vor allem den Roman des Berliner Geistlichen Nithack-Stahn „Der Mittler“ (1906), der mehrfache Auflagen erreicht hat, sowie die von warmherziger religiöser Gesinnung zeugenden Bücher von Artur Sewett (Pseudonym für Brausewetter) („Die Halbseele“ 1903, „Die Kirche siegt“ 1904) wenigstens als charakteristisch für den christlich-religiösen Roman unserer Gegenwart verzeichnen. Das tiefste Buch dieser Art, Hermann Stehrs „Heiligenhof“, wird an anderer Stelle behandelt.

Ein dichterisches Bekenntnisbuch ist auch „Jost Seyfried“ (1905) von dem Schwaben Cäsar Flaischlen (geboren 1864 zu Stuttgart); wenn auch unausgeglichen und unkünstlerisch in der Form, gibt es in Briefen und Tagebuchblättern mehr oder minder anregende und erhebende Gedanken aus dem Kampf, den der Dichter mit sich und der Welt in dem kritischen Lebensalter „zwischen Dreißig und Vierzig“ geführt hat.

* * *

Andere Autoren verzichteten auf philosophische und religiöse Bekenntnisse und suchten in ihren Entwicklungsromanen allein das Problematische des modernen Bildungsmenschen als das für zeitgeschichtlich Typische zu erfassen. So kristallisierte „Der Roman aus der Dekadence“ (1898) von Kurt Martens (geboren 1870 zu Leipzig) in seinem Helden allerlei Stimmungen, die durch das französische Schlagwort von der Dekadence auch die deutsche Jugend anflogen und dazu beitrugen, unsere moderne Belletristik mit dem Typ des ästhetischen und literarischen Snobs zu bereichern. Einem solchen ästhetischen Snob stellt Martens zugleich die problematische Figur eines Referendars als Haupthelden zur Seite, der die dekadenten Stimmungen durch Arbeit überwindet,

nachdem er, nicht aus innerer Überzeugung, sogar katholisch geworden. Martens hat eine ausgesprochene Vorliebe für das Problematische. In der „Vollendung" (1902) zeichnete er einen idealgesinnten Kulturmenschen, der, zwischen der Liebe zu seinem Sohn und der zu einer gefährlichen Frau schwankend, seine Lebensarbeit getan zu haben glaubt und sich den Tod gibt. Irgendwelche stärkere Sympathie vermag die Figur nicht auszuüben, noch weniger kann sie als zeitgeschichtlicher Typus gelten. Psychologisch feiner sind Martens' Novellen („Tagebuch der Baronesse von Treuth", „Katastrophen" u. a.). Heinrich Lilienfein, der Dramatiker, (geboren 1879 zu Stuttgart) gab in „Modernus" (1904) gleichfalls das Bild eines „Dekadenten", die im Jean Paulschen Stil gehaltene „Tragikomödie" eines sich zuletzt ganz verlierenden Menschenkindes. In seinen andern Romanen („Der versunkene Stern" (1914) und „Ein Spiel im Wind" (1916) schildert er zwei ganz passive, nur zum Dulden fähige Frauen, die an ihrer Schwäche zugrunde gehen, in romanhafter und wenig wahrscheinlich wirkender Art. — Fritz Anders (Pseudonym für Max Allihn) suchte sich in „Herrenmenschen" mit dem Nietzscheproblem auseinanderzusetzen, ohne zu überzeugender Gestaltung zu kommen. Von seinen anderen, nicht so sehr auf moderne Problematik gerichteten Romanen ist der Kaufmannsroman „Doktor Duttmüller und sein Freund" allzu schwerfällig geraten, während der „Parnassus von Neusiedel" eine sehr lustige, wenn auch harmlose Kleinstadtsatire darstellt.

Einen besonders interessanten Einblick in das Problematische der neueren literarischen Generation gewähren die beiden Entwicklungsromane, die Otto Julius Bierbaum (geboren 1865 zu Grünberg i. Schl., gestorben 1910) hinterlassen hat. In allerlei lustigen Geschichten hatte Bierbaum frühzeitig seinen jungen und schon weisheitsfrohen Humor leuchten lassen („Studentenbeichten", „Die Schlangendame", „Pankrazius Graunzer"), da erschien „Stilpe" (1897), eine Naturgeschichte des verbummelnden Genies, das zum Schluß im Varieté endet, indem es bei seinem Paradetrick sich wirklich aufhängt, ein Buch voll persönlicher Erinnerungen aus dem Schulleben und der Bohême. Bierbaum erinnerte in mancher Hinsicht an O. E. Hartleben, nur daß der Widerstreit zwischen Wollen und Können bei ihm wohl noch größer war; in seinem Leben wie in seinem dichterischen Schaffen steckte

ein gewisses spielerisches Moment, das auch seine Reflexion nicht überwand. „Stilpe" ist ein Typ für die Bohême der Jugend der achtziger und neunziger Jahre und in ihm steckt die abenteuerliche, an das Groteske streifende Zerfahrenheit, die mehr als einen aus dieser Jugend zu keiner Entwicklung und Reife hat kommen lassen. Auch in anderer Hinsicht hat der Roman eine gewisse Berühmtheit gewonnen; er gab die Idee des Überbrettl's, die E. v. Wolzogen nachher in die Wirklichkeit umsetzte. „Der lustige Ehemann" Bierbaums, der einst auf allen Bühnen und Gassen erklang, trug ihm selbst, allerdings nur auf Wochen, den Posten eines Überbrettldirektors in Berlin zu; danach machte er eine große Automobilreise, die ihm nicht zuletzt Anregung zu seinem zweiten großen Roman bot: „Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings". Dieser „Zeitroman", wie der Dichter ihn ausdrücklich nannte, erschien in drei dicken Bänden 1907—08 und fand bei einem Teil der Kritik geradezu begeisterten Anklang, was schon jetzt kaum noch begreiflich ist. So geistreich und glänzend geschrieben das Werk des gereiften Bierbaum stellenweise ist, so entbehrt es doch der inneren Lebenswahrheit und mutet in seinem problematischen Charakter wie eine kolossale Groteske an. Die Idee, einen Helden zu zeichnen, der, immer nur durch fremden Willen und fremde Meinung getrieben, sich darüber in Genußsucht und Größenwahn verliert, ist gewiß modern; Bierbaum lieh ihr aber mit seinem Felix Hauert alles, nur nicht einen typischen Charakter, so daß man hier ebenso einem romantischen Gedankengebilde gegenübersteht wie bei dem Gegenstück des Helden, dem „Genie" Karl Kraker. Auch was das Werk an zeitgeschichtlichen Momenten enthält, ist in keiner Weise charakteristisch für das Leben der Gegenwart, obwohl man bei der Schilderung des literarischen Treibens und der Szenen am Hofe des Serenissimus unzweifelhaft den Eindruck der Arbeit nach Modellen hat, die freilich blaß genug geraten ist. Dagegen hat der Roman eine Eigenschaft, die ihn den galanten Sittenromanen des 18. Jahrhunderts an die Seite stellt und in der er diese sogar noch übertrifft; er entfaltet eine so außerordentliche Kenntnis der Erotik und breitet diese in so mannigfaltiger Weise in den Abenteuern seines Helden aus, daß er in dieser Beziehung wenigstens an die viel bedeutsameren Memoiren Casanovas erinnern kann. „Prinz Kuckuck" ist nur eine glänzende Kuriosität unserer modernen

erotischen Literatur, aber es ist nicht unmöglich, daß das Werk einst in späteren Zeiten von Liebhabern dieses Genres darum besonders geschätzt werden wird. Viel besser als in diesem Roman spiegeln sich Bierbaums geistige Schmiegsamkeit und sein romantisierender Humor in den „Sonderbaren Geschichten" (1908) wider, wo fremde Muster von ihm zu amüsanten Variationen verarbeitet werden.

Mit recht skeptischem Blick betrachtete ein origineller Schriftsteller G. Ouckama Knoop, ganz abseits von den literarischen Modeströmungen stehend, in dem Entwicklungsroman „Die Grenzen" die moderne Gestaltung der Dinge in Deutschland. G. O. Knoop (geboren zu Bremen 1861, gestorben 1913 zu München) lebte im Ausland — er war Chemiker in Moskau — und hat an dem Goetheschen Muster den eigenen Stil und die eigene Kunstform gebildet, wie denn „Die Grenzen" unverkennbar an „Wilhelm Meister" in Ton und Charakter anknüpfen: „Sebald Soekers Pilgerfahrt" (1903) und „Vollendung" (1905) bilden die beiden Teile dieses Entwicklungsromans: an das Leben des Jünglings schließt das Denken des gereiften Mannes an. Der Held ist im ersten Teil ein junger Amerikaner, der von drüben nach Deutschland kommt, um die Welt kennen zu lernen und sich ein Weib zu suchen. Der Idealismus seiner ungefragten Aufrichtigkeit stößt donquixotehaft überall mit dem Formalismus und dem inneren Egoismus einer übertünchten Gesellschaft zusammen und bringt ihn in recht komische Verwicklungen, nicht zuletzt bei seinen Beziehungen zum Ewig-Weiblichen. Er widmete sich den verschiedenartigsten Bestrebungen, der Dichtkunst, dem Beamten- und Geschäftsleben und zuletzt sogar der Politik, um dabei überall aufs Trockene zu geraten. Ausgeplündert und „ausgewiesen" verläßt der junge Träumer schließlich mit der Auserwählten seines Herzens als „letzter Deutscher" das deutsche Vaterland, in dessen „Übergangsepoche" er sich nicht zu finden vermag, um drüben wieder Landwirt zu werden. Eine innere Entwicklung des Helden läßt sich freilich nicht ersehen und im zweiten Teil, der eigentlich nur noch aus geistreichen Aphorismen und Reflexionen besteht, wie sie im ersten schon die Seiten füllen, müssen wir ihn einfach als klugen, konservativ gerichteten Mann hinnehmen, der dem Zeitgeist predigt und aus dem vor allem der Autor selbst spricht. Die Satire in der Schilderung unserer deutschen Zustände ist breit aus-

ladend, aber nicht ohne geistvolle Schärfe, das Bild derselben nicht in modern-realistischer Aufmachung gezeigt, doch aus der Charakteristik der Figuren spricht oft ein reizvoller, etwas altfränkischer Humor. Unter den Entwicklungs- und Weltanschauungsromanen unserer Gegenwart steht das leider noch lange nicht genügend beachtete Werk als die Schöpfung eines eigenartigen und gedankenreichen Kopfes immer noch in der ersten Reihe. — Auch in seinen folgenden Arbeiten: „Nadeschda Bacchini" (1906), „Aus den Papieren des Freiherrn v. Skaperl" (einer Nebenfigur der „Grenzen") und „Verfalltag" (1911) gibt sich Knoop als der kaustische, die Schattenseiten der Übergangsepoche mit besonderer Vorliebe behandelnde, geistvolle Analytiker. An äußeren Begebenheiten am reichsten ist der Roman „Verfalltag", der auf das Gesellschaftsleben unter Napoleon III. interessante Streiflichter wirft, aber seine Gestalten in ihrer idealistischen, tiefethischen Gesinnung gegenüber der rauhen wirtschaftlichen Umwälzung der Dinge hilflos dahintreiben läßt. Doch ist er seiner Eigenart bis zu seinem letzten Werk, „Das A und das O" (1915), treu geblieben. Auch dies ist ein philosophischer Roman, ein sittlich-religiöses Bekenntnisbuch. Ein erdachter Mensch will dem Nietzsche-Wort, daß Gott tot sei, nicht glauben und sucht Gott auf einer großen Wanderung. Er findet ihn nirgends. Erst als er still geworden ist, nicht mehr sucht, sich der Welt hingibt, da offenbart sich ihm Gott. Das ist Knoops letztes Bekenntnis.

Im Gedanklichen liegt auch — trotz seiner gelegentlich bewiesenen guten Erzählergabe — der Schwerpunkt der Werke des Elsässers Otto Flake. Er ist ein strenger, oft stark französisch orientierter Intellektualist. Sein erstes gelungenes Werk war der schöne Jugendroman eines Elsässers: „Freitagskind". Hier war neben dem Gedanklichen noch viel Stimmungsmäßiges, Atmosphärisches aus Flakes Heimat zu spüren. Die ruhig-überlegsame und ein wenig genießerische Stellung zum Leben, die hier das Ziel der Entwicklung bildet, ist höchst charakteristisch. Flakes kühnstes und bedeutendstes Buch ist aber der Roman „Schritt für Schritt" (1911), in dem er es wagt, mit feinstem Takt ein rein körperlich-erotisches Abenteuer bis ins letzte zu enthüllen. Der Ernst der Gesinnung, die ruhige Freimütigkeit nehmen der Darstellung alles Heikle. Es ist schade, daß wir nicht mehr solcher befreienden Bücher besitzen. Künstlerisch kann man es freilich nicht so

hoch bewerten, es ist zu zerfahren im Aufbau. Das gilt auch von dem phantastischen Roman „Horns Ring“, in dem ein typisch moderner, haltloser, sein Zentrum suchender Mensch in den Besitz eines unsichtbar machenden Ringes gelangt, ohne diesem Besitz gewachsen zu sein. Flakes letzter Roman endlich: „Die Stadt des Hirns“ (1919) ist ein großes literarisches Experiment, den modernen Roman schlechthin zu schreiben, die neue Form noch über den Expressionismus hinaus zu finden. Vielleicht urteilen spätere Zeiten anders; jetzt erscheint er nur als ein erzwungener, mißratener Versuch, dessen Ergebnis verwirrendste Formlosigkeit ist, als ein Literatenexperiment.

3. Der Jugendroman

Als eine besondere Abart des modernen Bekenntnisromanes bildete sich der Jugendroman heraus, der nicht minder charakteristisch für die zeitgeschichtlichen Stimmungen der Gegenwart ist. Der Jugendroman ist nur ein Teil des Entwicklungsromans: Goethe, Keller, Spielhagen — um im Sprunge die verschiedenen literarischen Zeitabschnitte festzulegen — haben in ihren Romanen auch die Kindheit ihrer Helden geschildert, aber sie war bei ihnen nur die Grundlage für die Charakterentwicklung des Jünglings und Mannes, bei Spielhagen auch die Grundlage für die später durcheinanderschießenden Fäden der Romanfabel. Dazu ist die Art, wie der moderne Jugendroman sich mit seinem Helden beschäftigt, wesentlich anders als die Methode Goethes und Spielhagens oder gar des abenteuerlichen englischen Romans („David Kopperfield“). Wenn man von literarischen Vorbildern sprechen will, so kann man nur C. F. Meyers historische Novelle „Leiden eines Knaben“, vor allem aber des Niederländers Multatuli (J. Dekker) „Leiden des Knaben Walter“ anführen, und die letzteren sind tatsächlich nicht ohne Einwirkung geblieben. Frank Wedekinds Drama „Frühlings Erwachen“ (1891) stellte die Jugendzeit zum erstenmal unter den Gesichtspunkt sexuellen Lebens und rief damit eine starke Bewegung hervor, die danach auch im Roman hervortrat. Allein mehr als diese literarischen Muster begünstigten die Zeitstimmungen das Aufkommen des Jugendromans. Die beiden Schlagworte von der „Reform der Schule“ und dem

„Jahrhundert des Kindes“ gingen durch die öffentliche Erörterung; was in hundert Broschüren klagte und anklagte, drängte auch nach dichterischer Gestaltung, und lyrischer, weicher gestimmt als die vorangegangene Generation, versenkte sich ein neues, junges Dichtergeschlecht in die Erinnerungen seiner Kindheit, um deren Leiden und Freuden mehr oder minder subjektiv in anschauliche Bilder umzuwandeln und in reizbarer Empfindlichkeit womöglich zu den lauten Anklägern gegen Schule und Haus sich zu gesellen. Damit konnte und durfte der Grundton dieser Kindheits-Idyllen nur ein tragischer sein.

Die Reihe derartiger Schülertragödien eröffnete „Freund Hein“ (1902) von Emil Strauß, dem schwäbischen Dichter, auf den an anderer Stelle noch zurückzukommen sein wird, und ihm schloß sich das Werk eines zweiten Schwaben an, Hermann Hesse, „Unterm Rad“ (1905). Es sind wohl beide die erfolgreichsten Bücher ihrer Art geblieben; ihr Wert liegt in der dichterischen Persönlichkeit ihrer Verfasser begründet. Das Thema ist bei dem einen wie bei dem andern das gleiche: die Eltern und die Schule sind daran schuld, wenn ein junges Knabengemüt freiwillig den Tod sucht. Strauß vertieft seinen jungen Hein, indem er ihm eine besondere individuelle Begabung für die Musik zulegt, der der Knabe gern folgen möchte; der Druck des Vaters und das Unverständnis pedantischer Lehrer hindern ihn daran; da, müde und zermürbt, erschießt er sich, als er die Unmöglichkeit erkannt hat, mit der Schule fertig zu werden. Des Dichters persönliche Eigenart blickt deutlich aus dem jungen Notwang hervor, der mit seinem trotzigen Wesen sich über den Schulkram hinwegsetzt. Hermann Hesse ist seelisch weicher als Strauß und sein Held daher der empfindsamere; das Buch bietet eine sehr schöne Milieuschilderung des berühmten Klosterseminars zu Maulbronn, unter dessen Schülertypen auch hier der Dichter nicht fehlt. Auch der arme Hans Giebenrath bricht zusammen unter dem Rad der Anforderungen, welche die Schule und der barbarische Ehrgeiz eines Vaters und einiger eitler, unverständiger Pedanten an ihn stellen; als Schmiedelehrling geht er in der trüben Erkenntnis eines verpfuschten Lebens ins Wasser.

In beiden Romanen tritt das erotische Element nur zart in Andeutungen unschuldiger Jugendneigungen hervor. In

einer Reihe anderer Jugendromane drängt es sich dagegen ungescheut dem Leser auf; die Krisen und Verirrungen der Pubertätsperiode werden mit einer Offenheit behandelt, die Rousseaus Freimut seiner „Bekenntnisse“ bisweilen noch in Schatten stellt. So in „Morgendämmerung“ (1904) von Viktor Wall und „Lothar oder Untergang einer Kindheit“ (1905) von Oskar A. H. Schmitz, beides nicht minder Leidensgeschichten von Knabenseelen wie die Bücher von Strauß und Hesse, nur nicht literarisch ihnen gleich zu werten, und beide auch voll heftiger Anklagen gegen die Schule und die Lehrer. Wall schildert die österreichischen Zustände und läßt seinen Helden als Leutnant und kleinen Beamten enden; hier ist es wenigstens das Weib, dessen sinnliche Einflüsse auf den jugendlichen Sinn sich in verwirrender Weise äußern. Zu anders gearteten sexuellen Ausschweifungen der Jugend führt das merkwürdige Buch eines gleichfalls österreichischen Autors: „Die Verirrungen des Zöglings Törleß“ (1906) von Robert Musil. Das kulturelle Bild der Zustände eines altadligen mährischen Konvikts wirkt abstoßend genug, aber die eigentümliche Verwischung des Intellektuellen mit dem dunklen Naturtrieb der Knabenseele ist geradezu mit der Exaktheit einer psychologischen Analyse erfaßt, und es erscheint durchaus nicht unwahr, daß am Schluß der geprüfte Zögling Törleß kühl und gelassen seine Perversitäten nicht bereut. Ähnlich, nur mit tragischem Ausgang, aber mit kühlem weltmännischen Ton behandelt der Berliner Martin Beradt in „Go“ (1910) das Schicksal eines Knaben, der in verzärtelter Empfindlichkeit an den Stürmen der erwachenden Sinnlichkeit zugrunde geht. Egmont Seyerlen stellt sich in seinem Buch „Die schmerzliche Scham, Geschichte eines Knaben um das Jahr 1900“ (1913) die Aufgabe, die Jugend eines künstlerischen Menschen, bei dem früh die ästhetischen und sexuellen Erlebnisse alle anderen überwiegen, darzustellen. Der Roman ist mit überaus feiner Psychologie und tiefstem Wissen um Jugenderlebnisse geschrieben, kommt aber zu keiner rechten Klarheit. Die besonderen Kindheitserlebnisse eines Künstlers geraten in ein Durcheinander mit allgemeiner Kritik gesellschaftlicher Lügen und Roheiten. Doch vergißt man das gern über der zarten und stilistisch sehr reizvollen Darstellungskunst. — Wundervoll zart und fein stellt Stefan Zweig in seinen Erzählungen „Erstes Erlebnis“ das Erwachen der Geschlecht-

keit dar. Mit zärtlichem Fleiß beobachtet er die ersten Beunruhigungen reiner kindlicher Seelen.

In dem Reifen der Knabenseele spielen auch neben den erwachenden erotischen Neigungen die inneren Kämpfe des jugendlichen Gemüts, nicht zuletzt in religiösen Fragen, ihre Rolle. Karl Borromäus Heinrich gab in sympathisch-frischer Weise in „Karl Asenkofer" (1907) und der Fortsetzung „Karl Asenkofers Flucht und Zuflucht" (1909) die Geschichte einer solchen Jugend. In Tagebuchform entladet Robert Walser die ziemlich verschwommenen Gedanken eines Knaben und Jünglings, der nichts Rechtes schließlich mit sich anzufangen weiß und „in die Wüste geht". Auch pädagogische Fragen werden in diesen Romanen nicht minder gestreift wie die der Religion und Weltanschauung. So verlegte Hermann Anders Krüger seine trefflichen und sehr lesenswerten Jugendromane „Gottfried Kämpfer" (1904) und „Kaspar Krumbholz" (1909) in Herrnhutische Anstalten, deren Erziehungswesen namentlich in dem ersteren Buch in anschaulichster Weise beleuchtet wird; „Kaspar Krumbholz" gerät dabei in Konflikt mit dem einseitig-pietistischen Christentum. Das Buch wird in seinem zweiten Teil ein vollständiger Bildungsroman, der seinen Helden mancherlei Wege über den Erdball führt, sogar dem Erdbeben in San Franzisko beiwohnen und schließlich Direktor einer Privatschule werden läßt, die ihren Schülern eine bessere Erziehung für das Leben geben will. Schulreform! ist das Schlagwort auch in andern Romanen, in denen unser modernes Schulwesen in zum Teil durchaus übertreibender Weise verurteilt wird. Sehr verständnisreiche, sich in das seelische Leben der Schulkinder vertiefende Schulgeschichten schrieb Hans Eschelbach („Die beiden Merks", „Der Wasserkopf"), die den echten Pädagogen nicht verleugnen.

Gegenüber dem Pessimismus, der sich in der Mehrzahl der Knabentragödien und Schulromane etwas eintönig darstellt, kam in dem Jugendroman „Asmus Semper der Jüngling" (1908) von Otto Ernst (Schmidt) (geboren 1863 zu Ottensen), dem so erfolgreichen Dramatiker von „Jugend von heute" und „Flachsmann als Erzieher", auch einmal der Optimismus zu Wort. Die zahlreichen Auflagen beider Bücher beweisen, daß dieser Optimismus dem Publikum besser mundete, vor allem weil er mit wirklichem Humor gewürzt war. Man hat Otto Ernst den Vorwurf gemacht, daß sein Humor

flach sei und daß er im wesentlichen nur seine eigene Entwicklungsgeschichte als Volksschullehrer etwas selbstgefällig vortrage. Aber seine Kunst gemüt- und humorvoller Genremalerei in dem ihm liegenden Milieu ist unbestreitbar und in beiden Büchern ein tüchtiger, auch zeitgeschichtlich interessanter Kern. Wir haben nicht so viele Humoristen, um auf die, welche wir besitzen, böse sein zu können. Wie reizend Otto Ernst das Kind im Verkehr mit Erwachsenen schildern kann, belegen seine schalkhaften Plaudereien „Appelschnut" (1906). Was bei Otto Ernst liebenswürdig erscheint, hat bei Ludwig Thomas „Lausbubengeschichten" und „Tante Frida" (1904 und 1906) in seinem satirisch-schnoddrigen Humor denn doch schon die schärfere Tonart der losen Max- und Moritz-Streiche, die dem Publikum freilich nicht minder gefiel. Die Humoristen übertrafen an Erfolg noch die beiden Schwaben mit ihren Knabentragödien.

* * *

Vielleicht gibt es keinen Autor, dessen ästhetische und gemütvolle Teilnahme mehr der Jugend gehört als Friedrich Huch (1874—1913) in seinen Romanen „Die Geschwister" (1903), „Wandlungen" (1905) und „Mao" (1907). Die Schulfragen treten bei ihm zurück, auch das physiologisch-sexuelle Moment; dafür wird der Einfluß des Elternhauses stärker betont und unter seinen Knabengestalten herrscht eine zarte Erotik vor, so besonders in den „Geschwistern", die überdies in Darstellung und Milieu einen etwas romantisch-artistischen Charakter tragen. „Mao" ist die Tragödie eines übersensitiven Knaben, der an der nüchternen Alltäglichkeit zugrunde geht. Dabei fehlt selbst in den träumerischen Zügen das eigentlich Sentimentale; charakteristisch ist, daß Huchs Mädchengestalten viel runder und voller, um nicht zu sagen dicker herauskommen als seine Knabenfiguren. Huch ist auch ein echter Humorist, der seine Persönlichkeit völlig hinter der Wirklichkeit der Dinge verschwinden lassen kann, und gerade diejenigen seiner Bücher, in denen diese Seite seines Talents am stärksten hervortritt, haben den größten Erfolg für ihn gehabt. Er beschränkt sich hier allerdings nicht auf die Jugendjahre, sondern führt die Entwicklung seiner jungen Helden noch eine Strecke weiter bis zum Ehehafen. So war sein erster Roman „Peter Michel" (1901) ein ergötzliches Buch; es schilderte die Entwicklung eines guten Jungen und Träumers, der die Lehrerlaufbahn einschlägt, in kleinstädtischen Verhältnissen bis zum

salbungsvollen Philister; die Handlung ist ganz kurz und ungewöhnlich sachlich, fast chronistisch im Ton, und die Ironie, die über ihr schwebt, darum von um so größerer Wirkung. Schon in diesem Erstlingsbuch bekundete der Humorist Huch eine nicht gewöhnliche Menschenkenntnis und Charakterisierungsgabe, Eigenschaften, die noch stärker in „Pitt und Fox" (1909), den „Liebeswegen der Brüder Sintrup", wie der Nebentitel lautet, sich ausprägen. Die Gegensätze in den Charakteren der beiden Brüder sind mit kräftiger Ironie ausgearbeitet. Es ist der bedeutendste humoristische Roman, ja vielleicht der einzige echt humoristische, nicht nur komische Roman der letzten Zeit. „Enzio" (1911) ist die Geschichte eines jungen, künstlerisch und seelisch verbummelten und im Selbstmord endenden Komponisten, sehr breit und nicht so gut erzählt, aber in den eingestreuten Briefen voll feiner und geistvoller Bemerkungen.

In gleiche Tiefen des kindlichen Erlebens, aber in dunklere Regionen, die mit Worten kaum zu erhellen sind, führt Emil Sinclair im „Demian". Die völlige Freiheit von aller herkömmlichen Anschauung der Kinderwelt, die nervöse Feinfühligkeit für alles Dumpfe, Unklare, Beängstigende erinnert hier fast an die Psychologie des großen Dostojewski. Vielleicht beginnt hier eine ganz neue Art im Kinde schon den Menschen zu sehen. Hinter dem pseudonymen Verfasser vermutet man mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit Hermann Hesse, dessen neueste Entwicklung an anderer Stelle gekennzeichnet ist.

Schon bei Krüger und Otto Ernst ging der Schülerroman in den Lehrerroman über, der in vielfachen Exemplaren nun gleichfalls auftauchte, im übrigen nicht so viel Vorliebe bei den Autoren sowohl wie beim Publikum erweckte. Zu nennen wären der in einer Kleinstadt spielende Roman „Stietz-Kandidat" (1908) und der Roman aus dem Oberlehrerleben „Die neue Laterne", beides von W. Arminius, und vor allem das ganz ins Philosophische übergehende Buch „Die Sünde an den Kindern" (1908) von Walter Harlan, dessen Held, ein Physikprofessor, wegen seiner unkirchlichen Anschauungen mit seiner Behörde in Konflikt kommt und entlassen wird, darauf als Wanderredner seine auf Fechner beruhende Weltbeseelungstheorie mit glühender Begeisterung verkündet.

Zum Jugendroman gehört auch der Studentenroman, der immer beliebt war und der auch heute noch

seine zahlreichen Unterhaltungsautoren (Grabein, Buchhorn usw.) zählt. Otto Mysing und Edward Stilgebauer schilderten, der eine in dem „neuen Geschlecht" (1902), der andere in dem flachen, durch Reklame zu ganz außerordentlichem Absatz gebrachten „Götz Krafft, die Geschichte einer Jugend" (1904—05), die studentische Jugend in ihrem Verhältnis zu den zeitgeschichtlichen Ereignissen. Stilgebauer besitzt ein ganz flottes Erzählertalent, und hat danach mit anderen Romanen, in denen er, ganz äußerlich Zolas Muster befolgend, kulturelle Erscheinungen des modernen geistigen und wirtschaftlichen Lebens behandelt („Bildner der Jugend", „Der Börsenkönig", „Die neue Stadt") beim großen Publikum starken Anklang gefunden.

Echt und stark sind dagegen die Romane des jungen Studenten Gustav Sack (1885—1916): „Ein verbummelter Student" (1917) und „Ein Namenloser" (1919). In beiden herrscht das philosophisch-metaphysische Erlebnis vor, man kann sich oft kaum durchwinden durch das Gestrüpp der Philosophien, Theorien, Allegorien und tiefsinnigen Symbole. Aber die jugendliche Leidenschaft des romantisch wirren Erlebens ist überzeugend echt.

All diesen Jugendromanen, die von mehr oder weniger alten Leuten aus der Erinnerung geschrieben sind, treten jetzt einige Bekenntnisromane ganz junger Dichter gegenüber. Der bedeutsamste ist wohl „Der Anfang" (1917) von Hanns Johst. Die noch ungebändigte Form tut dem Wert des Werkes keinen Abbruch, denn der Sinn des Ganzen liegt in diesem Ungestüm, in dieser Absage an die Fessel, in der immer erneuerten Kampfansage an Bürgerlichkeit und platte Behaglichkeit, in dem Mut, der, von allem Althergebrachten sich abwendend, das Leben neu gestalten will. In diesem Buch ist nicht Jugend dargestellt, sondern sie lebt darin. — Jakob Bührers, eines Schweizers, Roman „Aus Konrad Sulzers Tagebuch" (1917) entbehrt dieser Unmittelbarkeit, er ist schlichter, bedächtiger, bürgerlicher. Sein Vorzug ist eine starke Bodenständigkeit. — Diese zeigt sich auch bei dem Arbeiterdichter Karl Bröger, der seine eigene harte und wilde Jugend in dem „Held im Schatten" (1919) beschreibt. Bröger, der zuerst als Lyriker hervortrat, zeigt hier eine bedeutende epische Begabung. Er weiß besonders einzelne Szenen sehr wirkungsvoll aufzubauen, klar und knapp zu charakterisieren und schreibt einen sehr gedrungenen Stil. —

Neben Brögers Werk muß auch das Buch des andern Arbeiterdichters, des Alfons Petzold, erwähnt werden: „Von meiner Straße“ (1917), wenn darin auch nur die spätere Jugendzeit behandelt ist. Petzold schreibt bedeutend lyrischer, stimmungsvoller als Bröger, ihm fehlt aber die harte Energie, die bei Bröger aus jedem Satz spricht.

Noch ein Jugend- und Bekenntnisroman sei schließlich nachgetragen, nicht wegen seines künstlerischen Wertes, sondern wegen seiner charakteristischen Bodenständigkeit: die von Hermann Blumenthal verfaßte Trilogie „Der Weg der Jugend“, „Knabenalter“, „Jünglingsjahre“ (1907—09), in welcher die freudlose Jugend eines Judenknaben aus dem galizischen Ghetto in düsteren Erlebnissen und Gedanken, doch mit darstellerischem Talent vorgeführt wird. Zu den für das Judentum in seiner Stellung zum modernen Leben selbst charakteristischen Bekenntnisbüchern wird man L. Jacobowskis „Werther der Jude“ und Robert Jaffés „Ahasver“ (1900) zu rechnen haben; auch was sich hier an bitterer Zwiespältigkeit kundgibt, sind doch eigentlich nur Stimmungen der Jugend.

Früher nur ein paar Kapitel eines Entwicklungsromans, ist die Knaben- und Schultragödie eine selbständige und im ganzen nicht erfreuliche, aber für unsere Zeit recht charakteristische Gattung geworden. Sie verschwindet bereits wieder, ohne daß der Roman darum jemals aufhören wird, der Jugend sein ernstes oder lächelndes Gesicht zuzuwenden und aus ihrer Erinnerung feinste seelische Stimmungen zu schöpfen.

4. Artisten und Neuromantiker

Der Naturalismus, der die volle Illusion der Wirklichkeit anstrebte und das wirkliche Leben mit seinen Banalitäten und Plattheiten abschrieb, konnte künstlerisch veranlagte Geister nicht lange fesseln. Er war eine Methode der Darstellung, aber kein Stil; wie er mit den Gesetzen künstlerischer Komposition in Widerspruch geriet, so legte er auch dem poetischen Subjektivismus einen Zwang auf. Dazu war das Publikum es bald müde geworden, immer wieder dieselben breitgezogenen Alltäglichkeiten vorgesetzt zu bekommen. Ganz allgemein kehrte der Roman zu der stilisierenden und kondensierenden Darstellung der früheren Muster zurück. Aber das Bestreben blieb, und es wurde gerade von den nicht am

wenigsten begabten Talenten aufgenommen, ihm einen neuen Inhalt und eine neue Form zu geben. Es fehlte nicht an Anregungen aus dem Ausland, die neue Wege zu weisen schienen. Flaubert hatte den neuen historischen Roman geschaffen, Huysmann den neuen symbolischen Roman, d'Annunzios Leidenschaft schwelgte in einer aufgebauschten, romanischen Wortkunst und die Nordländer Hamsun und Jacobsen erhoben den Naturalismus in die Sphären lyrischer Stimmungen. Man suchte nach einem neuen Stil auch im Roman; wie die Erweiterung und Veränderung der technischen Darstellungsmittel in der Malerei und in der Musik zu wunderbaren und wunderlichen Experimenten führte, so auch in der Dichtung. Diesen schon früher von uns angedeuteten Parallelismus in der Bewegung der Kunst der Gegenwart näher zu verfolgen, wäre einmal eine dankbare Aufgabe. Auch der Dichter wollte vor allem wieder Künstler werden, nicht dem Geschmack der Menge dienen, sondern für sich selbst stehen und aus der Poesie heraus neue Möglichkeiten ihrer Entwicklung gewinnen, unbekümmert darum, ob sie Anklang fänden oder nicht. Die einen legten dabei das Hauptgewicht mehr auf die Form, die andern mehr auf den Inhalt, aber indem man aus dem Sonderlichen zum Absonderlichen kam, verschmolzen sich auch die beiden Prinzipien. Es bildete sich eine Artistenkunst, wie auf dem Gebiet der Lyrik Stefan George, auf dem des Dramas Hugo v. Hofmannsthal und auf dem des Romans die Gebrüder Mann, v. Keyserling, Wassermann, Lux ihr Charakter und Bedeutung verliehen haben. Und wenn hier das formale Prinzip mitbestimmend oder vorherrschend war, so hielten andere sich allein an die Absonderlichkeit des stofflichen Inhaltes und griffen auf die nie ganz erloschenen Traditionen der alten Romantik zurück.

Das Wort Artistenkunst hat einen besonderen Klang in der Gegenwart. Es steht in Widerspruch mit der Auffassung, daß der Dichter dem Volke und seinem nationalen Leben sich zu widmen habe, während der Artist, von der Allgemeinheit des Geisteslebens sich abschließend, vor allem in der inneren Welt seiner Kunst lebt und die Vielseitigkeit ihrer Darstellungsmittel immer von neuem zu bereichern trachtet. Es ist das unverkennbar der Ausdruck echtkünstlerischen Triebes, und es wäre unangebracht, jegliche Artistik von vornherein verwerfen zu wollen. Wir sehen in Schiller auch heute noch den volkstümlichsten Dramatiker, der der deutschen Litera-

tur beschert wurde, aber darüber dürfen wir nicht vergessen, daß der Dichter des „Wallenstein“ und der „Braut von Messina“ gleichfalls in gewissem Sinne Artist war, der bei jedem seiner Werke dem Drama neue Formen zu prägen suchte. Das Artistentum wird uns vielmehr nur dann verwerflich erscheinen, wenn es mit dem Material der Kunst aus rein formalen Gründen zu spielen beginnt, ohne die inneren Gesetze zu beachten, die der Verwendung des Materials in diesem Sinne widerstreben. Dann entsteht das Gekünstelte, und es ist nicht zu leugnen, daß auch das Gebiet der modernen Poesie und nicht zuletzt der moderne Roman mehr als entschuldbar ist, von solchen Künsteleien durchsetzt ist. Wer die Spielerei mit dem Wort als der Ausdrucksform der Dichtung so hoch stellt, daß er darüber die innere logische und psychologische Struktur des Inhalts vernachlässigt, der ist ein Artist im bösesten Sinne. Von den Artisten wird man auch den Ästheten zu unterscheiden haben; das Ästhetentum ist das Artistentum in der besonderen Beschränkung auf rein ästhetische Gefühle und Stimmungen, die gegenüber allen anderen Lust- und Unlustempfindungen als die allein bestimmenden gewertet werden. Es ist kein Zufall, daß Artistentum und Ästhetentum in enger Verbindung miteinander stehen, aber gerade dort, wo diese Verbindung in die Erscheinung tritt, wird sich in uns immer ein starker und lebendiger Widerspruch dagegen regen, weil wir uns von dem Bewußtsein nicht loslösen können, ohne unser Menschentum zu verleugnen, daß das Leben über der Kunst steht und daß seine Äußerungen aus einem tieferen und allgemeineren Weltgrunde fließen als die der Kunst.

Diese rein theoretischen Bemerkungen erachten wir für notwendig angesichts des Wirrwarrs, der in der Beurteilung unserer modernen artistischen Richtung herrscht. Gerade auf dem Gebiet des Romans ist dieser Wirrwarr um so größer, weil er auch diesmal wieder das besondere Feld aller möglichen artistischen und romantischen Experimente ist und nicht zuletzt, weil die dichterischen Qualitäten, die dabei eingesetzt werden, im allgemeinen durchaus nicht gering einzuschätzen sind. Neben eigenartigen und hervorragenden Leistungen, ja nicht zuletzt auch in diesen selbst, treten artistische Verirrungen und ästhetische Auffassungsarten auf, welche für den modernen Snobismus überaus charakteristisch erscheinen. Eine neue „Ästhetik des Häßlichen“ fände da, wie einst die des alten

Rosenkranz, eine reiche Ausbeute, ob sie nun ihre Jagd auf sprachliche Künsteleien, Manieriertheiten des Stils, auf Schwulst des Ausdrucks, Verstöße gegen die Logik und Psychologie, auf vollständig baren Unsinn oder endlich auf ethische Roheit und Verwilderungen des sittlichen Gefühls machte.

Ein ungewöhnlich starker Wille zum Stil ist der erste Grundtrieb der Kunst Wilhelm Schäfers (geboren 1868 zu Ottrau) gewesen. Nach einigen für diese Betrachtung unwesentlichen und von ihm selbst jetzt nicht mehr anerkannten, meist dramatischen Versuchen begann seine Dichtung mit Anekdotensammlungen: „Der verlorene Sarg", „Die unterbrochene Rheinfahrt" (auch zusammengefaßt als „33 Anekdoten") und „Die begrabene Hand" (1919). Mit diesen Anekdoten schuf er eine neue Dichtungsform. Sie bringen auch, wie die üblichen Anekdoten, deren unerreichter Meister bisher Heinrich von Kleist geblieben ist, eine Geschichte, die auf eine scharfe Pointe zugeschnitten ist. Doch bringt Schäfer nicht nur gerade diese Pointe allein, sondern er stellt sie auf einen breiten Unterbau. Er gibt Anekdoten aus den letzten Jahrhunderten bis zur Gegenwart, er weiß stets, wenn auch nur mit den einfachsten andeutenden Mitteln, den historischen und kulturgeschichtlichen Hintergrund anzudeuten, gibt eine ganz intensive psychologische Vertiefung, und schließlich stellt er das Einzelereignis fast stets in einen geheimnisvollen Zusammenhang mit den großen Weltanschauungsfragen, die jeden Menschen bewegen. Die große stilkünstlerische Leistung liegt nun nicht zuletzt darin, daß trotz dieser verhältnismäßig breiten Darstellung die Zuspitzung auf einen Punkt nichts an Schärfe verliert. Die sprachliche Ausfeilung der kleinen Stücke, die Sorgfalt in der Wahl jedes Wortes und Bildes macht fast jedes einzelne zu einem Meisterstück, das mit handwerklicher Strenge und Treue gearbeitet ist. Vielleicht ist die Sorgfalt sogar manchmal übertrieben worden; es gibt Stellen, an denen der allzu gleichmäßige Strom der Bilder oder ein seitenlang ununterbrochen fließender sanfter Jambenstrom ermüdet und das Darzustellende allzu weich verhüllt und fast unkenntlich macht. Doch fällt das bei der Fülle der dargebotenen Schönheiten kaum ins Gewicht. — Eine historische Darstellung von etwas größerem Umfange, aber in gleichem Stile war Schäfers „Halsbandgeschichte". Die „Rheinsagen" sind mit gleicher stilistischer Sorgfalt, aber mit mehr Einfachheit und Volkstümlichkeit erzählt. Am reinsten

klingt dieser sanfte, glatte und doch warme und bewegende Stil mit dem Dargestellten zusammen in den „Mißgeschickten“, einer mit wundervoll abgewogener innerer Anteilnahme und scheuer Zurückhaltung erzählten Geschichte von dem Schicksal dreier Menschen aus Schäfers nahem Freundeskreis, die durch innere Unruhe und Planlosigkeit trotz reicher Gaben nicht durchs Leben hindurchfanden. — Das dann folgende Werk Schäfers, „Karl Stauffers Lebensgang, Chronik einer Leidenschaft“ (1912), offenbart erst deutlich, welche herbe männliche Kraft sich in den ersten Werken in Zucht gehalten hatte, welcher Sprödheit diese in warmer Schönheit glänzenden Dichtungen abgerungen waren. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Zucht hier etwa aufgehoben wäre. In der Lebensgeschichte des unglücklichen Schweizer Malers, die er der Fiktion nach selbst vor seinem Tode niederschreibt, steht auch jeder Satz, jeder Gedanke unverrückbar an dem Platz, den ihm die Notwendigkeit bestimmte. Aber die elementare Gewalt, mit der hier die Lebensbeichte eines Menschen hervorbricht, der nach härtestem Kampf sich unfähig sieht den Zwiespalt im eigenen Wesen zwischen dem harten Willen zur Vollendung und dem Mangel an quellender Intuition zu überwinden, diese Gewalt zeigt doch eine ganz neue menschlich-künstlerische Kraft. Auch diese Gewalt ist Form geworden bis ins letzte. Der innere Zusammenbruch einer großen und herben männlichen Kraft, das ist zugleich das Thema und das Stilprinzip des Werkes. Das Stauffer-Buch bleibt jedoch dadurch noch ein Künstler-Buch, daß alle Probleme, um die Stauffer ringt, innerhalb der Kunst liegen, und daß er an der Unvollkommenheit seiner künstlerischen Begabung zerbricht. Schäfers letztes Werk, „Lebenstag eines Menschenfreundes, Ein Pestalozzi-Roman“ (1916) führt uns hinaus in rein menschliche Sphären, die durch keine Bestimmung mehr eingeschränkt sind. Ohne poetische Vereinfachung schildert Schäfer das wirre Leben Heinrich Pestalozzis, der aus einem Unglück dem andern zueilte, dessen äußeres Leben so sinnlos verlief wie das weniger Großer. Infolgedessen fehlt dem Buche ein übersichtlicher Aufbau. Doch wird das aufgewogen durch die innere Einheitlichkeit. Mit nie nachlassender Energie ist das Augenmerk des Dichters auf das innerste Wesen und Streben Pestalozzis gerichtet, auf seine in keinem Unglück nachlassende zähe Menschenliebe und seinen Trieb, allen zu helfen, die in Not

und Bedrängnis leben, und ihnen nicht vorübergehende Hilfe zu bringen, sondern aller Not für immer ein Ende zu machen durch seine „Menschenbildung", nach seinem Wort „Freiheit durch Bildung". Die in voller Menschlichkeit dargestellten Haupt- und Nebenfiguren des Buches, die nirgends zum Gegenstand der Schilderung gemachten und doch überall unmittelbar gegenwärtigen historischen und landschaftlichen Hintergründe sind nur dazu da, den „Menschenfreund" und sein Wirken so klar wie möglich erscheinen zu lassen. Auch die Sprache ist hier nirgends mehr Selbstzweck, aber ihr Reichtum bei aller Schlichtheit, die Kraft der sparsamen, sich fast zur Bedeutung von Symbolen erhebenden Bilder beweist, daß hier höchste künstlerische Strenge bewußt Maß hält, daß die Sprachkunst, die bei Schäfer zunächst fast als Selbstzweck aufzutreten schien, hier völlig dem ganzen Kunstwerk untergeordnet wird.

Auch Josef Ponten zeigte schon in seinen ersten Werken einen starken Willen zu sprachlicher Stilisierung, zunächst sogar fast im Übermaße. In seinem Landschafts-Roman „Siebenquellen" (1909) vermag die einfache Handlung den Prunk der Sprache noch nicht zu tragen. Die Bildhaftigkeit des Stils erscheint noch manieriert, viele Bilder werden durch übermäßige Ausmalung zu Allegorien. Im „Peter Justus, einer Komödie der Liebeshemmungen" (1912) ist es Ponten schon fast gelungen, seinen dekorativen Trieb zu bändigen. Zwar vermeidet er selbst gewaltsamste Stilisierungen und Verzerrungen bis zur Groteske nicht, doch ist das alles hier viel energischer dem Ganzen des Werkes untergeordnet. Wenn auch dieses Werk noch die letzte künstlerische Form vermissen läßt, so liegt der Mangel an anderer Stelle. Der Held der Komödie „Peter Justus", ein unwiderstehlicher Betörer aller Frauen, die ihn sehen, sieht seine Aufgabe darin, das Verhältnis der Geschlechter zueinander zu reformieren dadurch, daß er die Frauen von ihren Unfreiheiten, Unnatürlichkeiten und Hemmungen heilt. Diese Aufgabe wird aber schließlich für ihn überall zur Liebeshemmung, verhindert das höchste Einswerden mit einer Frau. Er resigniert, um als Priester seiner Aufgabe zu dienen. Wie Peter Justus überall dadurch gehemmt wird, daß er die Liebe nicht einfach hinnehmen kann, sondern sie erst von allen Seiten betrachten und erörtern muß, so kommt auch in die Form dieses Romans ein Mißklang durch sein unaufhörliches Predigen und

Moralisieren. So kühn und geistreich und fein geschliffen die vielen Dialoge des Buches sind, das Übermaß an Dialektik und sentenziöser Theorie ermüdet zu sehr. — Erst in seinem Hauptwerk, dem „Babylonischen Turm" (1919), ist es Ponten gelungen, die Bildkraft seiner Sprache und seine Neigung zu zugespitzter Spruchweisheit ganz zu bändigen und in den Dienst eines monumentalen Aufbaus zu zwingen. Das Grunderlebnis, das in dem Werk dargestellt wird, ist, daß der Wille des Genies, seine ideale Konzeption eines Vollkommenen sichtbar zu machen, niemals sein Ziel erreichen kann, wenn er um dessen Darstellung in der Wirklichkeit ringt; daß Vollendung dem Menschen, auch dem Genie, nur in der Welt der Kunst möglich ist. Die symbolische Gestaltung dieses Problems und seiner Lösung ist gegeben in dem Schicksal des Maurers und Baumeisters Großjohann. Voll maßlosen Willens sucht er riesenhafte Offenbarungen seines bauenden Geistes in Wirklichkeit umzusetzen, doch läßt sich die grobe Wirklichkeit nicht meistern; den Fels, den er aus dem Gleichgewicht schob, können seine Hände nicht halten; sein aufbauender Wille richtet nur ein Chaos an. Sein eigenes Leben geht darüber zunichte; auch das der Seinen droht den gleichen Weg zu nehmen. Ihm, der nicht lebt, sondern nur will, aber doch mit dem weiten, vollen Schwung eines Schaffenden, steht sein Weib mit gleich starkem, aber ungleich beengterem, härterem Willen zur Seite, und bald, da sein Weg sich zum Ende neigt, feindlich gegenüber. In dieser Lebensatmosphäre, wo der Augenblick nichts bedeutet, ein fanatisch ersehntes Ziel alles, kommen die sieben Kinder, von Härte umgeben, mit dem Erbteil des zu starken und bewußten, überall das letzte und äußerste erzwingenden Willens belastet, nicht zum freien Menschentum; jedes baut für sich eine Welt, streng verschlossen allen andern, ohne Gemeinschaft und Befriedigung. Das ist das bedeutendste Nebenthema des Buches, die Gestaltung eines typischen Großstadtschicksals, das in seiner Wichtigkeit den nicht das Ganze des Romans treffenden Untertitel „Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie" rechtfertigt. Nur einem gelingt es, die Mauern zu durchbrechen: Gabriel besitzt genug Weite, ihrer aller Streben zu umfassen, genug Hingebung, sich ihnen opfern zu wollen; in dieser Weite und Hingebung findet er den Weg zur Erlösung von der Maßlosigkeit des Willens, der das Vollkommene will: Ihm erfüllt er sich in der Kunst.

Dieser Gehalt des Buches in dem zeitlose Fragen sich mit höchst zeitgemäßen berühren, ist in vollendeter künstlerischer Darstellung geboten. Die klare Gestaltung der Menschen und der Reichtum der knappen, überaus schlagkräftigen, aus Volkssprache und Handwerkerrede neu belebten Sprache sind besonders zu rühmen. Das Bedeutsamste ist aber der ungemein großzügige, wuchtige, klar gegliederte Aufbau des Ganzen. Auch hier sind noch viele widerstrebende Elemente vorhanden, aber die überragende Mächtigkeit der Hauptidee überwindet alles Sonderstreben soweit, daß es nur noch Bereicherung des in barocker Fülle prunkenden Baues darstellt. — Die neben und nach diesem Werk entstandenen Novellen Pontens („Die Insel", „Der Meister", „Die Bockreiter") zeigen nicht die gleiche überlegene Meisterschaft. Neben gedanklich tiefen und sprachlich überaus schönen Stellen stehen auch manche allzu grelle, nicht recht verarbeitete Effekte darin. Am meisten mißlungen scheint der Schluß der „Bockreiter", während der „Meister", eine Novelle aus der Welt der großen Baumeister, die für Pontens wuchtigen Stil und seine fast gewaltsam gliedernde Darstellungsweise der Stoff zu sein scheint, nur noch eines gewissen innern Gleichgewichtes entbehrt. — Ob Ponten noch einmal einen Stoff findet wie den des „Babylonischen Turms", der alle Kräfte seines Schaffens so ins Licht stellt und die Mängel noch als Vorzüge erscheinen läßt, muß abgewartet werden.

* * *

Albrecht Schaeffer, als Lyriker schon seit langem rühmlichst bekannt, hat neuerdings einige höchst eigenartige epische Werke erscheinen lassen. Auch bei seinen Werken ist die stilkünstlerische Leistung das wesentliche. Doch ist es noch nicht möglich, aus den vorliegenden unter sich ganz verschiedenen Büchern Schaeffers ein auch nur einigermaßen einheitliches Bild seines Stils zu gewinnen. Seine erste Erzählung „Gudula oder die Dauer des Lebens" (1918) ist die Geschichte einer kleinen Prinzessin, die von einem jungen bürgerlichen Maler aus ihrem romantischen, verschwiegenen Park entführt wird und Leid und Freude eines vollen Menschenlebens durchlebt, das hundert Jahre währte. Doch da die Kraft dieser zarten Seele alles Schwere eines Lebens überwand, kann auch der Dichter allen Schmerz in sanfter Wehmut zeichnen und die erste Jugend und Liebe in fast märchenhaftem Glanze er-

scheinen lassen. Dieser ruhige, gedämpfte, bunte Schimmer gibt der Erzählung einen bestrickenden Zauber. — Ganz anderen Charakter zeigt das folgende Werk: „Josef Montfort“, ein Roman in neun Erzählungen. (1919.) Unverkennbar ist der Einfluß von E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe und Oskar Wilde. Ein altes humoristisches Märchen erzählt von Einem, der ausging, das Fürchten zu lernen: Josef Montfort lebt, um das Grausen fühlen zu lernen, sein Leben ist eine Jagd nach Sensationen, deren Wirkung er nicht spürt, weil sein Herz unempfindlich bleibt. Viele dieser Abenteuer sind in den neun Novellen dargestellt, sie führen fast über den ganzen bewohnten Erdball. Die meisten sind mit einer virtuosen Geschicklichkeit erzählt. Der Fiktion nach berichtet teils Josef Montfort selber, meist in knapper sachlicher Schreibweise, teils sein kleiner chinesischer Diener Li, der mit schwärmerischer Liebe und Verehrung an seinem Herrn hängt und stets von Angst und Grauen geplagt wird. Der Gegensatz dieser Schreibweisen und viele andre fingierte Umstände der Entstehung der Aufzeichnungen komplizieren die Darstellung ungemein. Jedoch meisterte Schaeffer die selbstgeschaffenen stilistischen Schwierigkeiten fast stets, während die gedankliche Durchführung der Hauptidee nur allzu verschwommen bleibt. Josef Montfort ist ein Mensch der Gegenwart und einige seiner Erlebnisse sind auch an äußere Bedingungen gebunden, die nur in der Gegenwart zu finden sind; und doch empfängt man von dem heroischen Abenteurergeiste des Buches den Eindruck, als könne das alles nur vor mehreren Menschenaltern geschehen sein. — Erst Schaeffers letztes Buch „Elli oder Sieben Treppen“ (1919) gehört auch im Geist und Ton in unsere Zeit. In diesem Buch ist ihm vielleicht am besten gelungen, was er im „Josef Montfort“ durch das zwar reizvolle aber etwas künstliche Mittel der Aufteilung der Erzählung unter zwei Personen erreichte, nämlich in einer objektiven, nicht romantisch-subjektiven Darstellung doch den Erzähler als eine lebendige Person fühlen zu lassen. Das Thema, das Hinabsinken einer Frau von Stufe zu Stufe, ist ganz unoriginell. Nur die Kunst der Erzählung, bei der jeder Satz auf ein geistig-seelisches Zentrum bezogen ist, gibt dem Buch Wert, und vielleicht höheren Wert, als ihn der mit etwas grellen Mitteln gearbeitete „Josef Montfort“ besitzt.

* * *

Ein bedeutendes Talent, das wir zu den Artisten im guten Sinne zu rechnen haben, stellt sich in Thomas Mann (geboren 1875 zu Lübeck) dar, dessen so erfolgreiche „Buddenbrooks“ (1901) kein Roman der alten Art mehr sind. So bürgerlich sich Thomas Mann gibt, wenn er diese Geschichte des „Verfalls“ einer bürgerlichen Kaufmannsfamilie aus seiner Vaterstadt Lübeck im Verlaufe von vier Generationen erzählt, diese über 1000 Seiten umfassende, aus zahlreichen Genrebildern bestehende Chronik ist doch durchsetzt von feinsten artistischen Zügen. In der Novelle „Tonio Kröger“, die in dem Titelhelden mancherlei von dem Dichter selbst verrät, äußert sich dieser in fast programmatischer Weise über das, was er seine „Kunst“ nennt. Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar; nicht das Ungewöhnliche bietet sich als das Ungewöhnliche dar, sondern „das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität“. In diesem Sinne spricht Tonio Kröger von der Sehnsucht nach den „Wonnen der Gewöhnlichkeit“. Diese Wonnen der Gewöhnlichkeit sind reichlich ausgeschöpft in der Geschichte der Buddenbrooks; der ganze Alltag schüttet hier sein Leben aus mit Geborenwerden und Sterben, Heiraten und Sichscheidenlassen, Geschäfte- und Bankrottmachen; immer kehrt dasselbe wieder, aber immer ist es anders. Nur flüchtig geht die Liebe durch das Buch, ohne Hauch wahrer Poesie, es gibt nur Verlobungen und diese sind eher komisch. Mit Gewalt werden alle starken Gefühle zurückgepreßt, und wenn der Dichter den letzten der Buddenbrooks, seinen Liebling, dessen künstlerische Natur ganz aus seinem Herzen heraus geboren ist, zum Sterben kommen läßt, bringt er eine triviale, ganz allgemeine Erörterung über den Typhus vor. Ruhig und überlegen steht er allen Freuden und Schmerzen des „banalen“ Lebens gegenüber, und doch hält er es in jedem kleinen Zuge fest, daß selbst die Gebärde, die zum Kuchenteller greift, ihm zur epischen Begebenheit wird, die er genau verzeichnet. Diese Überlegenheit erhebt sich aber über den rein trocknen Naturalismus nicht bloß durch ihre stilistische Feinheit, sondern auch durch den Humor und die Ironie sowie gewisse symbolische Züge der Darstellung, die Thomas Mann mit großer Kunst verwendet. Sehr viel hat er in dieser Hinsicht, namentlich in der Art der Einführung und der Charakteristik seiner komischen

Figuren von den englischen Humoristen, besonders Dickens und Thackeray gelernt und bei der Plauderkunst seiner Tony wird man auch an den alten Fontane erinnert, aber es ist nicht Kopie, sondern ursprüngliche Eigenart. Es macht ebenso wenig aus, daß viele seiner Figuren augenscheinlich nach Modellen gearbeitet sind; Thomas Mann hat sein künstlerisches Recht in dieser Hinsicht (in der Broschüre „Bilse und ich") durchaus vertreten können. Der Wert des Buches liegt nicht darin, daß uns die Geschichte von dem Verfall einer Familie erzählt wird, was übrigens schon Zola auf viel breiterer, umfassenderer sozialer Basis in den „Rougon-Macquart" getan hat, sondern in der Kunst, das bürgerliche Leben selbst in der Alltäglichkeit seines Familienzusammenhanges und in der runden, lebensvollen Plastik seiner Charaktere als einen einheitlichen Organismus vor uns auszubreiten, wobei der subjektiv behagliche, in mancherlei Humoren spielende Ton des Erzählers uns die Alltäglichkeit selbst reizvoll und liebenswürdig macht.

Die „Buddenbrooks" haben — in ihrem Charakter als Geschlechtschronik — mancherlei Nachahmungen gefunden und ihre Wirkung ist noch nicht erschöpft. In seinen Novellen („Der kleine Herr Friedemann" und den unter dem Namen „Tristan" und „Das Wunderkind" vereinigten Sammlungen) gibt Thomas Mann neue Beweise seiner eindringlichen komisch-ironischen Charakterisierungsgabe und überschüttet allerlei Sonderlinge mit seinem Gelächter. Bedeutsam für die Persönlichkeit des Dichters ist die oben erwähnte Novelle „Tonio Kröger", in der sich die quälenden Stimmungen des Helden gegenüber dem Leben entladen. Merkwürdig ist die geringe Produktivität von Thomas Mann, denn abgesehen von dem Drama „Fiorenza" erschien erst acht Jahre nach den „Buddenbrooks" sein zweiter Roman „Königliche Hoheit" (1909): die Entwicklungsgeschichte eines jungen, kleinstaatlichen Prinzen, der durch die Ehe mit der Tochter eines amerikanischen Millionärs der Finanznot des von seinem Bruder regierten Ländchens aufhilft. Diese Geschichte ist mit einer kühlen Sachlichkeit vorgetragen, in einem ruhigen, von feinen ironischen Lichtern funkelnden Stil, so daß sie dem Dichter beinahe innerlich ebenso fremd erscheint wie dem Leser und der angeblich von ihm gewünschte Eindruck des Märchenhaften wirklich nicht so ganz ausbleibt. Seinen Höhepunkt — für die rein ästhetische Betrachtung wenigstens — fand Thomas

Manns Schaffen in der Novelle „Der Tod in Venedig". Die einfache Geschichte von einem alternden deutschen Dichter, der nach einem Leben voll strenger zuchtvoller Arbeit durch einen geheimen Trieb in den farbenreichen Süden gezogen wird und in dem schwülen Choleradunst Venedigs stirbt, nachdem seine sonst so maßvolle Seele in einem Schönheitstaumel, der von einem schönen fremden Knaben erweckt wurde und zur vollen Leidenschaft anwuchs, alle Freude der Welt und alle Qual des Sterbens bis zum Letzten ausgekostet hat, diese Geschichte wird ohne den von Thomas Mann stets geübten Spott, in wehmütigem Ernst, mit unbeschreiblichem Stimmungszauber und in einer wundervoll gepflegten und stilvollen Sprache erzählt.

Weit stärker als in Thomas prägt sich indessen der artistische Grundzug in Heinrich Mann (geboren 1871 zu Lübeck) aus und vielleicht ist das der Grund, warum er von manchen höher als sein jüngerer Bruder gewertet wird. Überragt er diesen auch unzweifelhaft an Kraft der Phantasie bedeutend, so mangelt ihm doch jenes feine Gefühl des andern für ruhige Harmonie und künstlerisches Maß: ihm wachsen die Dinge und Gestalten aus naturalistischem Boden nur zu oft in das Phantastische und Groteske, und da diese Steigerung vor allem perversen Eigenschaften zuteil wird, so ergeben sich daraus mißtönige Endeindrücke, die alle stilistischen Künste nicht rein stimmen können. Und in diesen Stilkünsten ist Heinrich Mann nicht zuletzt groß; wer sich für die technischen Fragen des Romans interessiert, kann ihm ein reiches Studium widmen. Er begann mit Novellen von romantischem Charakter („Das Wunderbare" 1897), die, an Guy de Maupassant anknüpfend, zum Teil feine dichterische Stimmungen in seltsame Erfindungen kleiden. Maupassants „Bel-Ami" beeinflußte ihn auch in dem Gesellschaftsroman „Im Schlaraffenland" (1900), einem Bild der Berliner Plutokratie im Hohlspiegel, aber in der Karikierung der Wirklichkeit nicht ohne Humor und Geist. Die Mischung von Romantik blieb ihm für die Folge ebenso eigen wie die Zwiespältigkeit seiner Zuneigungen zwischen deutscher und italienischer Wesensart; sie gibt sich als Rassenfrage, abgesehen von den literarischen Einflüssen des großen Wortkünstlers d' Annunzio, auch stofflich in seinen Büchern deutlich zu erkennen. Aus diesem auf das Romantische gestimmten Hang seines Naturells entspringt anscheinend auch seine Vorliebe für das Sinnfällige, Bildliche

und vor allem für eine nackte Erotik, der jedoch alles Sentimentale oder Frivole fehlt. Diese letztere kennzeichnet seinen Hauptroman „Die Göttinnen“ (1902), worin das Leben einer depossedierten Herzogin von Assy und ihre vielfachen Irrgänge in der Politik, Kunst und zuletzt der Liebe wie ein Zeitgemälde der Renaissance entrollt wird. Es gibt in dem Werke Kapitel von eigenartiger Schönheit und eine Fülle glücklich erfaßter Zeitfiguren. Doch all der Realismus, der hier aufgehäuft ist, wirkt in seiner Einheit durch und durch unrealistisch, phantastisch, ja fratzenhaft. In den „Göttinnen“ pflegt Mann bereits jene Technik, die er nachher fast pedantisch anwendet und die man — analog der Malerei — neoimpressionistisch nennen kann. Er gibt die Erzählung vielfach in Form von Monologen und Dialogen, die aber nicht realistisch, sondern stilisiert sind, und überläßt dem Leser die etwas mühevolle Arbeit, Erzählung und Psychologie daraus für sich zusammenzuschließen, wie die Neoimpressionisten es der Netzhaut überlassen, ihre Farbentupfen einheitlich zu verschmelzen. Dabei ist der Stil nach dem Vorbild d'Annunzios trotz aller Bildlichkeit des Ausdrucks oft stark schwulstig und unnatürlich. Nicht auf so hohem Kothurn bewegen sich die beiden allzu breit gesponnenen Romane „Die Jagd nach Liebe“ (1903) und „Zwischen den Rassen“ (1907), beide ganz erfüllt von naturalistischer Erotik, aber in ihren Nebenfiguren auch nicht ohne gute Beobachtung von allerlei modernen Episodenfiguren des modernen Lebens. Eine solche Episodenfigur, einen widerlichen, in Trunk und Sinnlichkeit verkommenden Gymnasiallehrer, macht Heinrich Mann zum Helden seiner Groteske „Professor Unrath“ (1905) und gibt ihr damit allerdings ein Piedestal, auf das sie nicht gehört. „Die kleine Stadt“ (1909) ist ein aus Hunderten von verwirrenden Einzelzügen zusammengesetztes italienisches Stimmungsbild in der von uns neoimpressionistisch genannten Technik. Am besten und einheitlichsten und in der Kraft seines farbigen Stils am überzeugendsten erscheint er in seinen Novellen („Das Wunderbare“, „Flöten und Dolche“, „Die Bösen“), und in den älteren besser als in den jüngeren, in denen seine Stilkunst in das Manierierte und Gezierte — schon die Titel deuten darauf hin — sich verliert. Kurz vor dem Kriege erlebte er einen ungeheueren Erfolg, der allerdings gleich nach dem Kriege abebbte, da es nicht viel mehr als eine Mode war. Er wurde kurze Zeit von den Jüngsten als Vorkämpfer ihrer

konsequenten, rein geistigen Kunst angesehen. Sehr wirksam war auch die antibürgerliche Gesinnung, die alle seine Bücher aussprechen. Auf der Höhe seines Erfolges schrieb er die Bücher „Der Untertan" und „Die Armen". Das erste ist ein ganz maßloses Pamphlet auf den deutschen Philister, den unechten Chauvinisten, den Majestätsanbeter und Speichellecker. Es enthält eine Unmenge scharfer, wenn auch fast stets ins Groteske verzerrter Beobachtungen. Aber dieses Maß des Hasses ohne die geringste Milderung durch Humor oder auch nur durch spielende Ironie, ist schlechterdings unerträglich. „Die Armen", der Roman von der Auflehnung eines begabten Armen gegen den reichen Unterdrücker ist von einer bei Mann ganz seltenen Einfachheit des Aufbaues, der Schilderung, selbst der Sprache. Doch ist die Durcharbeitung der sozialen Probleme zu dürftig, die Charakteristik zu konventionell, als daß man dem Buch hohen Wert beimessen könnte. So ist neben einzelnen feinen Novellen doch der wirre aber prunkend schöne, überreiche Roman der Herzogin von Assy sein Hauptwerk geblieben. Heinrich Mann ist eine äußerst komplizierte literarische Natur, und mancherlei Wesenheiten mischen sich in ihm, unter anderem ebenso sehr ein Hang zum Idyllischen wie zum Komödiantischen; nur wirkt er in sich so zersplittert und auf den Leser zersplitternd, daß die schroff sich gegenüberstehenden Urteile über sein Schaffen sich dadurch erklären.

Steckt Thomas Mann im bürgerlichen Milieu, so Graf Eduard von Keyserling (geb. 1855 in Kurland, gest. 1918) ganz im aristokratischen; auch ihn muß man einen artistischen Gestalter im ästhetischen Sinne nennen, weil alles auf den Ton des Vortrags gestellt ist. Dem Dramatiker ist der Erfolg weniger beschieden worden als dem Novellisten und Romancier, der einfache und alltägliche Schicksale mit überlegter Kunst und feiner, wenn auch kühler Stimmung formt. Sein erster Roman „Rose Herz", der weit zurückliegt (1885) und noch stark vom Naturalismus beeinflußt war, schilderte das Los eines armen, verführten Mädchens in der Kleinstadt. In seine eigentliche Domäne aber begab sich der Dichter mit „Beate und Mareile" (1903), in die Welt der ostpreußischen Schlösser, die er in überaus reizvoller Weise in allen ihren Typen vom Standpunkt des Edelmannes aus zu erfassen weiß. „Dumala" (1908), gleichfalls ein Schloßroman, stellt eine junge, schöne Frau zwischen vier Liebhaber, und die einfache Geschichte ist mit feinster Menschen- und Lebenskennt-

nis erzählt. Keyserling behandelt in seinen Dramen wie auch in seinen epischen Arbeiten nur erotische Konflikte; seine Eigenart ist, selbst die Sinnlichkeit mit überlegter Ruhe in ihren einzelnen Stadien zu behandeln; dadurch kommt wohl bisweilen ein etwas müder Ton in seine Vornehmheit, die aber nichts vom Blasierten an sich hat, und in der Farbigkeit seines abgeklärten Stils verleugnet er nicht den Geschmack einer echten Künstlernatur. In dem Roman „Abendliche Häuser“ (1914) gibt er eine melancholische Schilderung der alten absterbenden kurländischen Adelsgeschlechter, die nicht einmal mehr imstande sind, frische Triebe in sich aufzunehmen. Wundervoll malt er den Glanz der alten gepflegten Kultur. — In den verschiedensten Variationen behandelt er das Geschick der jungen Menschen, die in dieser schwülen beklemmenden Atmosphäre aufwachsen, mit einem jähen Aufflackern sich dagegen wehren, aber schnell in die dumpfe vornehme Stille der Alten sich ergeben. („Wellen“, „Schwüle Tage“, „Am Südhang“, „Fürstinnen“ und „Feiertagskinder“.)

Bei Jakob Wassermann (geboren 1873 zu Fürth) geht das Artistische wieder wie bei Heinrich Mann in das Romantische über. In den schwermütigen Stimmungen seiner Bücher gibt es Aufgeregtheiten der Nerven und unklare Gedankensprünge, die in der Darstellung allerdings bisweilen etwas Faszinierendes haben, und mit der schmiegsamen Sensibilität des Ästheten wühlt er sich in jedes seltsame „psychologische Problem“, das seine Phantasie reizt. Seine Gestalten haben oft etwas Traumhaftes, und in ihren Empfindungen und Willensakten machen sich so viel Verstöße gegen die Logik der Alltäglichkeit bemerkbar, daß dem Dichter gar bald von der Kritik das Kompliment gezollt wurde, ein großer Psychologe zu sein. Aus dem Judentum hervorgegangen — und wenn man Rassepsychologie treiben will, wird man bei ihm markante Züge der jüdischen Poesie wiederfinden — schrieb er als Erstlingswerk „Die Juden von Zirndorf“ (1897), einen recht unklaren Roman, der grelle, leidenschaftliche Stimmungen aneinanderreiht, ohne daß dem Leser Sinn und Bedeutung des Ganzen nahegebracht werden. Am besten geraten ist noch das Vorspiel, das die Wirkung von der Botschaft eines jüdischen Messias im Orient auf die Fürther Judengemeinde im 18. Jahrhundert in eindrucksvollen Schilderungen ausmalt. Der eigentliche Roman selbst ist ein zusammenhangloses Konglomerat, in dem nur die Figur eines jungen Juden Agathon

stärker hervortritt, eines mystisch-visionären Schwärmers. Er ermordet einen Christen, der ihn mißhandelt hat, ohne daß im übrigen diese Tat etwas zu besagen hat. Daneben spielt ein schönes Judenmädchen eine Rolle, das dem Hause seines Vaters einer verhaßten Verlobung wegen entläuft und nun der Schande sich ergibt; recht überflüssigerweise ist in den Schluß der Tod des Königs Ludwig von Bayern hineingezogen. Wohl um ein Gegenstück zu der Gestalt dieser Jüdin zu schaffen, schrieb Wassermann die „Geschichte der jungen Renate Fuchs" (1900), und hier gelang ihm in der Tat ein Buch von nicht gewöhnlicher Eigenart. Das zu beweisende „Problem" war: Die Frau hat eine „Asbestseele"; sie bleibt unversehrt im Feuer des Lebens. Renate Fuchs soll einen Herzog heiraten, entflieht aber vor der Hochzeit mit einem jungen Studenten, lebt mit ihm in guten und bösen Verhältnissen zusammen, wird die Geliebte eines Schriftstellers, darnach Schaustück in dem Varieté-Theater eines Abenteurers, Mitglied einer Damenkapelle, bis sie plötzlich zu dem schwerkranken Agathon (dem Helden der „Juden von Zirndorf") gerufen wird, und in einer Liebesnacht mit dem Sterbenden, den sie bisher nie gesehen, wird sie, die stets rein Gebliebene, Mutter. Dem Lauf der alltäglichen Psychologie entsprechen diese Dinge kaum; das Ganze mutet, trotz seiner realistischen Schilderung im einzelnen, wie ein Märchen an und die Gestalt der Heldin geht wie im hypnotischen Halbschlaf durch alle diese Abenteuer. Aber sie ist doch von einer anziehenden Anmut, und die ruhiger und glatter gewordene Darstellung trägt selbst die seltsamsten Ereignisse wie ein stiller, in zarten Stimmungsreflexen dahinziehender Fluß. Nach dem mißlungenen „Moloch" veröffentlichte Wassermann einen historischen Roman aus der antiken Geschichte „Alexander in Babylon" (1904), zu dem wohl „Salambo" des Franzosen Flaubert die Anregung gegeben. Das weibliche Element tritt hier völlig zurück: es sind überaus farbige und großzügige Schilderungen aus dem Alexanderzuge, ganz in Melancholie getaucht. In „Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens" (1908) reizte Wassermann wieder ein anderes Problem: Die Geschichte jenes geheimnisvollen, einst vielerörterten Nürnberger Findlings, der die Frucht eines unehelichen Verhältnisses einer fürstlichen Dame gewesen sein soll. Wassermann vertieft sich nun ganz in die unentwickelte Seele seines Helden und spiegelt in ihr die Umwelt wider —

ein gewiß nicht leichtes psychologisches Artistenstück, das aber auf seine Richtigkeit hin völlig unkontrollierbar ist. Milieu und Ton der Zeitepoche sind so gut getroffen, daß man das Werk geradezu einen historischen Roman nennen kann; namentlich die Gestalt des edlen Feuerbach ist sehr sorgsam gezeichnet. „Die Masken Erwin Reimers“ (1910) schildern den uralten Romankampf des Don Juan mit der weiblichen Tugend, die gerade dann siegt, als sie sich schon ergeben hat, was nur mit Hilfe einer gekünstelten Psychologie möglich wird. Wassermanns eigentliche Erzählungskunst zeigt sich fesselnder und reiner als in den viel psychologische Analyse enthaltenden Romanen in seinen Novellen („Der niegeküßte Mund“, „Die Schwestern“), wo seine Erfindungsgabe sich stärker und konzentrierter gibt. Die stilistische Mannigfaltigkeit seiner Novellen und die kunstvolle Geschlossenheit jeder einzelnen zeigt am deutlichsten „Der goldne Spiegel“, eine Novellensammlung, in der die alte, jetzt oft wieder aufgenommene Aufgabe zum ersten Male rein gelöst zu sein scheint, inhaltlich und stilistisch ganz verschiedene Novellen durch einen Rahmen fest zusammenzufassen, ohne daß der Rahmen oder die Einzelerzählungen ein zu großes Übergewicht erhalten.— Nach diesen kleinen Meisterwerken und dem etwas künstlich im Stil des alten Goethe geschriebenen „Mann vor vierzig Jahren“ (1912) wandte sich Wassermann dem modernen großen Kulturroman zu. In seinem „Gänsemännchen“ (1915) steht das Schicksal der Hauptfigur, des Musikers Daniel Nothaft, der vergeblich seinem zerrissenen Leben Einheit, seinem im Dunkeln ringenden Genie Licht und Freiheit zu erkämpfen sucht, durchaus nicht immer im Mittelpunkt, sondern beengtes, in sich uneiniges, unruhig und ziellos bewegtes Bürgertum überhaupt (Nothaft, dessen Künstlertum nicht durchdringt, ist nämlich auch Bürger) wird geschildert. Viel großzügiger und umfassender ist die Kultur-Kritik im „Christian Wahnschaffe“ (1919). In ihren extremen Möglichkeiten, dem höchsten Luxus und dem furchtbarsten Elend, der durchgebildetsten Verfeinerung und der tierischen Roheit, wird die moderne Kultur gesichtet mit jener Leidenschaft zur Kritik, die der Weltkrieg mit seinen Umwälzungen letzten Endes nur ausgelöst hat. Die Weite des Blickes und die eindringende Menschenkenntnis sind zu bewundern. Dagegen ist die Kälte der Schilderung, der Grad der teilnahmlosen Objektivität, der Menschen nicht beschreibt, sondern zersetzt, oft schwer zu ertragen. Der Aufbau

dieses großen Werkes aus hunderten kleiner Abschnitte, ihre Zusammenfügung nach Inhalt und Stil, nach Tempo und Tonart der Darstellung ist eine Meisterleistung künstlerischer Komposition. Die Mannigfaltigkeit der Menschendarstellung in realistischer, typisierender oder symbolisierender Art in allen Abstufungen ist unerschöpflich. Aber so sehr man das alles bewundern und anerkennen muß, die Kälte des Werkes wirkt unbehaglich, die am Schluß als einziges Rettungsmittel der Menschheit aufgebotene allgemeine Menschenliebe wirkt demgegenüber erdacht und überzeugt nicht.

Einen Artisten vom Typus der Neuromantiker wird man auch Kurt Münzer (geboren 1879 zu Gleiwitz) nennen, der in seinen Büchern sich als leidenschaftlicher Träumer abnormer seelischer Gefühle gibt. „Der Weg nach Zion" (1907) war die grauenvolle Erzählung von einem jungen Juden, der mit seiner Schwester in Blutschande lebt und die Gesunkene schließlich tötet. Die düstere seelische Romantik dieser Schauergeschichte mit ihrer mänadenhaften Wollust wich in dem Roman „Die schweigenden Bettler" (1909) einem Schwelgen in weichen, leuchtenden Farbendünsten, hinter denen allerlei Probleme von den Irrungen der Liebe auftauchen. Seine Bücher sind dann immer leichter im Ton, bunter in der Farbe, verwirrender in der Fülle der Erscheinungen geworden. In seinen letzten Romanen: „Der Ladenprinz oder das Märchen vom Commis" (1916) und „Die verlorene Mutter" (1918) zeigt er sich als virtuoser Großstadtschilderer, wozu ihn seine leichte blendende Technik besonders befähigt.

Ganz Lyriker und im Lyrischen als Ästhet fühlend und dichtend, ist Bernhard Kellermann (geboren 1879 zu Fürth). In seinen den Einfluß nordischer Literatur (Hamsum) bekundenden Roman („Yester und Li", „Ingeborg") spielt er als Poet mit der Wirklichkeit, die sich bei ihm aufzulösen droht in einen dichterischen Traum voll unbestimmter Gestalten und Gefühle. Seine unbeständige Phantasie wechselt wie Wassermann mit ihren Stoffen und ihrer landschaftlichen Umgebung. „Der Tor" versuchte in der Figur eines Vikar eine Art christlichen Idealmenschen aufzubauen, der seine Enttäuschung in der Liebe zu seiner Baronesse findet. Alles ist bei ihm weich und empfindsam, dabei geziert im Ton, und erst in seinem an der bretagnischen Küste spielenden Roman „Das Meer" schlägt er auch in der arabeskenhaften Charakteristik der Figuren derbere und männlichere Töne an, aber auch

hier entquillt die Stimmungspoesie seiner Hymnen auf das Meer am eindringlichsten aus seinem lyrischen Temperament.

Nur ein paar Beispiele der modernen Stilartistik müssen doch gegeben werden. Otto Gysä (geboren 1877 bei Dresden) zeigt sich in seinem Roman „Die Schwestern Hellwege", „Edele Prangen", „Die silberne Tänzerin", „Die Leidenden") ebenso wie Kellermann von den nordischen Artisten beeinflußt. Es sind stille Geschichten voll gekünstelter Feierlichkeit und bisweilen in Erotik glühend, aber die Geschehnisse sind gleichgültig; der Ausdruck oder, wie Gysäs Lieblingswort lautet: „Die Gebärde", ist das eigentliche Erlebnis. Die Gestalten haben nur noch irgendein symbolisches Verhältnis zur Wirklichkeit, ihre Psychologie verliert sich völlig ins Gekünstelte und am gekünstelten wird der Stil. Dieser Stil operiert auch mit symbolischen Beziehungen. In der „silbernen Tänzerin" wird beispielsweise die ganze Farbenskala aufgewendet, um einen Zustand der Heldin zu schildern: „Eine weiße Kälte war in den Knien. Blauschwarze Streifen schossen vor ihren Augen vorüber; dazwischen flimmerte etwas Rotes. Mit einem Male eine grüne Leere." Und dann geht es zu derbrealistischen Bildern über, welche auch die Symbolisten nicht scheuen: „Dann war es, als nehme der Lärm eine Gestalt an, die sich riesengroß vor ihr aufrichtete, dann plötzlich klein wurde, winzig wie eine Erbse. Aber die Gerüche kamen immer näher, waren wie unreinliche Frauenhände, die sich ihr ins Gesicht streckten, wie gewichste Schnurrbärte, die auf sie eindrangen."

Dieser Snobismus schwülstig-koloristischer Wortkunst wird jedoch noch von andern übertroffen, so von Oskar Loerke in einem Musterroman „Franz Pfinz" (1909), in dem es u. a. heißt: „Von der Dachrinne tropfte das Licht streifig, das Blau färbte es blauer, die trabenden Rappen machte es augenblicksweise zu Schecken, die glatten Hände behaarte es, in den Gossen glitzerte es und verlor dabei kein Pünktchen seiner Heiligkeit" und wo „der Hahn plötzlich draußen krähte, als habe er den Winter die Finger belecken sehen." Josef August Lux, sonst ein geschmackvoller Dichter, gefällt sich in seinem romantischen Roman „Chevalier Blaubarts Liebesgarten" (1910) in einer Manier des Stils, die an den seligen Philipp von Zesen aus dem 17. Jahr-

hundert erinnert und völlig parodistisch wirkt. Er bringt die geschnörkeltsten und seltsamsten Wortverbindungen: „Die Finken gebärdeten sich verzückt in dem dornröschentraumbefangenen, wildverwunschenen Liebesgarten, der Frühlingsflüsterwind schwenkte mit liebreich zarter Hand die Fliederblütendolden, daß sie wie blaue Weihrauchwölkchen die sonnengoldgeharnischte Herrlichkeit des Tages umdufteten." Ein Saal wird geschildert, der aussieht, „wie eine geschmückte Frau, die sündenglutheiße Wünsche unter einem alabasterschneekeuschen Busen, heimliche Lustrauschgedanken in dem rosenglutüberhauchten, lockennachtumschatteten Haupt sinnend wiegt." Da finden sich Zusammenstellungen wie „Sonnenwendfeuerbrandgelb", „Kapuzinerkressenflammengerichel", „Augustgärtenzinnoberfarbengefunkel", „Liebeshügelländer", „Wangenrosengluten", „Kußrosenkleider" und ähnliches. In dieser weichlich-manierierten Weise, die eine sinnlich flackernde Phantasie noch unerträglicher macht, wird das Leben eines Künstlers vorgeführt, der seine Seele in perverser Sinnlichkeit durch sieben Frauen verwüstet und danach in angeblicher Läuterung noch die Kraft gewinnt, ein großes Kunstwerk zu schaffen!

Kein Stilkünstler, sondern ein Stilvermenger, trotzdem seiner ganzen Art nach dem literarischen Snobismus huldigend, ist schließlich noch ein älterer Schriftsteller, der nicht unerwähnt bleiben kann. Ganz in barocken und zugleich doch nur langweiligen Kapriccios bewegt sich die Phantasie von P a u l S c h e e r b a r t (geb. 1863 zu Danzig, gest. 1915), die, losgelöst von aller Erdenschwere, das Phantastische mit dem Banalen durcheinander wirbelt, die Märchenwelt von Tausendundeiner Nacht mit der Prosa des Alltags verbindet, und schließlich mit den Sternen des Weltalls Fangball spielen möchte. Schon die Titel seiner Romane sind bezeichnend: „Tarub, Bagdads berühmte Köchin", „Ich liebe dich", „Na prost!", „Rakkox der Billionär" usw. Leider ist der Humor, der darin sein Wesen treibt, trotz alles scheinbaren phantastischen Aufwandes recht stark mit dem trivialen, schlodderigen Ulk der Bierzeitung verwandt, und es gelingt Scheerbart selten, seine grotesken Münchhauseniaden zu einer festen Stimmung zu konzentrieren; seine satirischen Anspielungen auf deutsche Zustände sind dazu nicht witzig genug, um stärker zu fesseln. Auch Scheerbart ist ein Beweis für die sonderbaren Blüten in unserer modernen Literatur.

Den archaisierenden Ton, wie ihn Bierbaum und Holz eingeführt, suchte **Paul Ernst** in seiner Übertragung „Altitalienische Novellen“ (1902) und in seinem Novellenband „Die Prinzessin des Ostens“ (1903) zu pflegen. Der schlichte, altertümliche Vortrag, der ruhig und kühl über herzbewegende Dinge und Ereignisse hinweggeht, schien in seiner Einfachheit dem Dichter ein Mittel der Erneuerung gegenüber der allzu formvollendeten Ausführung der Heyseschen Novellen. Aber das Experiment blieb einstweilen ohne stärkere Nachwirkung. Dennoch wird man hier und noch mehr in seinen späteren Novellen die Kunst des Dichters, bisweilen in wenigen Sätzen einer Situation eine geradezu klassische Prägung zu geben, hoch einschätzen.

* * *

Das eigentliche Gebiet der artistischen Stilkunst ist aber nicht der Roman, sondern die Novelle. Der Roman verleitet nach seiner Form und seinem Begriff viel mehr zur Darstellung einer Kulturepoche, zur Ausbreitung einer Weltanschauung, als die zugespitztere Novelle. Zudem verlangt die stilkünstlerische Ausarbeitung eines Romans eine ganz andere Kraft der Komposition, eine viel größere Energie des Stilwillens als eine Novelle. So trifft man auf dem Gebiet der Novelle viel häufiger künstlerisch rein ausgearbeitete Leistungen.

Noch eine andere Eigenheit der Novellenform kann man wohl allgemein feststellen, daß sie nämlich, weil sie beweglicher und leichter zu bearbeiten ist, fremden Einflüssen viel eher zugänglich ist, als die Form des Romans. Ein kleines unursprüngliches Stiltalent schafft viel leichter in einer glücklichen Stunde unter einem starken Einfluß eine einheitliche Novelle, als einen Roman, der einen langen Atem erfordert. Besonders stark zeigt sich hier der Einfluß französischen, überhaupt romanischen Novellenstils, hat doch gerade die Novelle, wie wir unumwunden zugestehen müssen, in romanischen Ländern viel früher als bei uns eine feine und reiche Ausbildung erfahren. Damit soll keineswegs gesagt werden, daß alle moderne deutsche Novellenkunst etwa auf ausländischen Einfluß zurückginge, der Einfluß Gottfried Kellers ist stets auch sehr stark gewesen, nur zeugen die in diesem Kapitel zu besprechenden, deutlich die schöne Form erstrebenden Werke meist von irgendwelchen romanischen Einwirkungen.

Damit sind nicht die Einflüsse gemeint, die zum Beispiel die Novellen und kleinen Romane von Alexander Castell zeigen („Bernhards Versuchung“, „Büßer der Leidenschaft“, „Der seltsame Kampf“, „Die mysteriöse Tänzerin“), die, zum Teil sogar in Paris spielend, ganz französische Psychologie und Lebensauffassung enhalten. Gemeint sind vielmehr formale Zusammenhänge, wie sie sehr deutlich bei Fritz Rassow in seinem „Spiegelfechter Eros“ (1913) hervortreten, die in neun Briefen in preziöser, fast überstilisierten Sprache sehr komplizierte Liebesgeschichten erzählt. Es ist — ganz eindeutig freilich nur in den ersten Stücken — die Art alter französischer Novellen, in denen die Erzählung dauernd von psychologischer Reflexion begleitet wird, und doch die Sprachmusik den einheitlichen stimmungsvollen Ton zu wahren weiß. Wieder anders sind die Zusammenhänge bei Leonhard Schreiber („Das ewige Bankett“, „Der Knabe Peiaho“). Hier ist das wirksamste die leuchtende Farbigkeit, die südlich anmutet und an Stilkünste Gabriele d'Annuncios denken läßt. Doch steht dahinter eine kühl-bewußte Kraft, die überlegen jede Nuance an die rechte Stelle im Bilde setzt. Die gleiche Farbigkeit mit weniger Strenge gepaart findet man bei Fritz Reck-Malleczewen („Die Fremde“ (1917)).

Auch die weit tiefer führenden und größer angelegten Werke von Georg Munk scheinen in den gleichen Zusammenhängen zu stehen. Sein Geschichtenkreis „Die unechten Kinder Adams“ bringt schwüle dumpfe Volkssagen aus dem Tiroler Grenzland in eine sehr gepflegte gewählt-schlichte Sprache. Wichtiger aber ist sein Roman (vielmehr eine recht umfangreiche Novelle) „Irregang“. Es ist die Geschichte eines jungen vornehmen Mädchens aus Florenz, das, von den Eltern wegen eines in jugendlicher Unschuld begangenen Fehltritts verstoßen, einer Kupplerin in die Hände fällt, nach Jahren eines haltlosen Lebens von einem alternden Florentiner Edlen aufgenommen wird, nach dessen Tode die Gattin eines Münchner Professors wird, und, als auch der früh stirbt, in ihre Heimat zurückkehrt. Sie bewahrt, soviel sie auch umhergeworfen wird, ihre unantastbare Frauenseele, schicksallos in aller Wirrnis ihres Lebens. Die Erzählung, die nicht zufällig im ersten Teile in Italien spielt, ist ganz wirklichkeitsfremd, selbst die Psychologie der Menschen darin ist oft blaß. Und doch lebt sie in einer geheimnisvollen seelischen

Realität. Die Stimmung einer ruhevollen Melancholie, aber ohne Düsterkeit, prägt sich auch in dem gleichmäßigen stillen Stil schön und harmonisch aus.

Eine seltene Strenge der Form war charakteristisch für die ersten Novellen des Schweizers Hermann Kesser („Lucas Langkofler“, „Das Verbrechen der Elise Geitler“). Nur die psychologisch vertiefte und sachlich anschauliche Erzählung schien ihm wichtig zu sein. Und es gelang seiner Erzählungskunst, Stoffe, die hart an der Grenze des Sensationellen standen, zur Kunst zu erheben. Später komplizierte er seine Geschichten allzusehr und nahm ihnen dadurch die Ruhe. Schließlich hat er in dem Presseroman „Die Stunde des Martin Jochner“ (1917), der fast ohne Handlung ist, seinen Stil fast der Auflösung genähert. Unter einer Überfülle von Detail-Beobachtungen, mögen sie an sich noch so treffend ausgedrückt sein, geht jede Anschaulichkeit, ja fast die Möglichkeit einer Anschauung überhaupt verloren. Und dies scheint noch nicht der Anfang des neuen Stils zu sein, der jenseits der Anschauung etwas anderes sucht, das unmittelbar durch die Sprache vermittelt werden kann, sondern eine Übertreibung des impressionistischen Stils.

Kesser suchte seinen eigenen Novellenstil zuerst in energischer Strenge, Rudolf G. Binding in Altertümelei und musikalischer Weichheit. Auf die dekorativen Schönheiten romanischen Stils leistet er meist Verzicht. Nach den noch wenig breiten, sehr innigen „Legenden der Zeit“ (1909) brachte er in der Sammlung „Die Geige“ (1912) die schönste seiner Novellen: den „Opfergang“, eine wundervolle Geschichte aus der Cholerazeit Hamburgs. Die andern Novellen der Sammlung entbehren die bewegende Schönheit dieser einen, sind aber auch sehr reizvoll.

Außer den Legenden gibt es noch manche andere freie Form der Prosadichtung, die schon ins Gebiet der Lyrik zu gehören scheint. Dazu gehören auch kleine, zugleich novellistische und lyrische Dichtungen wie Hans Carossa: „Dr. Bürgers Ende“, oder die fast stofflose Sommer-Idylle von Ernst Schur: „Einsame Liebe“. Im Lyrischen liegt auch — trotz der in einigen Stücken immerhin vorhandenen Handlung — der Wert der Geschichten von Walter Eidlitz: „Der junge Gina“.

Einen ganz sonderbaren Stil hat Robert Walser ausgebildet in seinen kleinen, ganz anspruchslosen Geschichtchen

(„Geschichten", „Prosastücke", „Poetenleben", „Spaziergang" u. a.). Er erzählt oder vielmehr beschreibt kleine persönliche Erlebnisse, die meist von alltäglichster Harmlosigkeit sind. Aber er erzählt so naiv, heiter, hell und klar, daß jedes einzelne dieser Erlebnisse eine reizend liebenswürdige Freude am Leben und eine anmutige Zärtlichkeit für alle Dinge, die ihm begegnen, ausdrückt. Die rätselhafte Anmut seines unvergleichlich einfachen Stils läßt sich gar nicht erklären. Man weiß nicht einmal, ob es mühelose Aufzeichnungen vorüberhuschender Einfälle sind, oder sorglich ausgefeilte Stilkunststücke, die er uns bietet.

Mit seinen ersten Büchern stand Arthur Kahane dieser Schlichtheit nicht ganz fern, wenn auch bei ihm der — auch bei Walser nicht ganz fehlende — Einschlag romantischer Sentimentalität stärker und seine Einstellung von vornherein melancholisch, nicht heiter war. Neben dem stilistischen Reiz zeigt sein erster kleiner Roman „Clemens und seine Mädchen" (1918) noch viel kluge Charakterisierungsgabe, während „Willkommen und Abschied" (1919) mehr feine Stimmungen bringt. Doch leidet dieser zweite Roman schon an übermäßiger Länge. In der „Tarnkappe" (1920) endlich ist aus einem Einfall durch Aufschwemmung ein Roman gemacht worden. Der glückliche Besitzer der unsichtbar machenden Tarnkappe lernt alle seine Freunde und Bekannten und die ganze Gesellschaft einer großen Stadt in endlosen Gesprächen bis in ihre schlechten Seelen hinein kennen und stellt seinerseits ebenso endlose moralisierende Betrachtungen über sie an. Einige wirklich kluge Gedanken und gute Ideen verschwinden unter einer Flut von Banalität. Es ist schade, daß von Kahanes ursprünglicher Schlichtheit hier fast nichts mehr übrig geblieben ist.

Einige modernste Novellen-Dichtungen nähern sich der Lyrik nicht in ihrer bekenntnismäßigen Seite, sondern mehr darin, daß sie, wie etwa Georgesche Lyrik, reine Symbolschöpfungen zu geben bemüht sind. Hier ist besonders charakteristisch das Werk von Albert H. Rausch: „Jonathan — Patroklus" (1916), das in zwei Prosadichtungen jene zwei Freundespaare in monumentaler Stilisierung, in höchster Schlichtheit, ohne jedes Beiwerk zu gestalten sucht. In gleicher Richtung scheint mir das Ziel von Leopold Andrians „Fest der Jugend" (1919) zu liegen. Auch diese Dichtung

sucht endgültige Symbole aufzustellen, nicht einmaliges Geschehen zu erzählen.

In geheimnisvoller Symbolik liegt auch der Sinn von Hugo von Hofmannsthals Märchendichtung „Die Frau ohne Schatten" 1919). Vorbild waren hier zweifellos Goethes Märchen und mehr noch die des Novalis. Die Erzählung schwankt unstet zwischen Märchen, Symbolik und Allegorie. Doch kann man dies Schwanken sehr wohl als künstlerisch beabsichtigt auffassen, zumal alle Stilmittel des Werkes, die Vieldeutigkeit der Gestalten, die Dunkelheit weissagender Sprüche, das Schillern aller Farben und die traumhafte Unbestimmtheit aller Töne in gleiche Richtung weisen.

Bei einer Beschreibung moderner Novellenliteratur darf nicht unerwähnt bleiben, daß neuerdings die Neigung, einige Novellen zyklisch zusammenzuschließen, zuzunehmen scheint. Einzelne Erzählungen kunstvoll in eine Rahmenerzählung einzuspannen, dabei das Gleichgewicht in Spannung, Ausmaß und Wert zwischen dem Rahmen und den eingeschlossenen Stücken zu wahren, ist wohl niemandem besser gelungen als Wassermann in seinem „Goldenen Spiegel". Ungemein kunstvoll, aber vielleicht ein wenig zu kompliziert ist Richard Otto Frankfurters „Geschichte der Giustiniani". — Eine andere Möglichkeit ist die, die Novellen nicht mit einem Rahmen zu umschließen, sondern durch innere Zusammenhänge zu verketten. Das geschah zum Beispiel in Sophie Höchstetters Sammlung „Das Herz. Arabesken um die Existenz des George Rosenkreuz". Sehr gering ist der Zusammenhalt in Georg Munks Novellenkreis „Die unechten Kinder Adams". Einen Roman in Novellen suchte Albrecht Schaeffer in seinem „Josef Montfort" zu geben. Dieses letzte Formproblem hat am reinsten Arnold Zweig gelöst in seinen „Novellen um Claudia", die sich scheinbar ganz zwanglos zu einem Roman zusammenschließen. Auch die einzelnen Stücke sind von hohem Reiz. Eine äußerst verfeinerte Psychologie komplizierter Kulturmenschen verbindet sich mit starkem Stimmungs- und Spannungsreiz. Die klugen und feinen Novellen seines „Geschichtenbuches" ließen diese Formsicherheit noch vermissen.

Auch die Werke des Dichters Klabund (Pseudonym für Alfred Henschke) sind ganz als Stilkunstwerke zu betrachten, entziehen sich aber der engeren Einordnung in irgendeine Gruppe. Klabund kommt von der Lyrik und leistet

in ihr sicherlich sein Bestes. In seinen halb schildernden Prosawerken ging er aus von kurzen Skizzen („Karussell" (1914), „Marketenderwagen" (1915), einer Auseinanderreihung sehr konzentriert dargestellter Impressionen. Auch das kleine Prosawerk „Die Krankheit" (1916), von Klabund als Erzählung bezeichnet, bietet im wesentlichen nichts weiter als eine sorglos zusammengestellte Folge ironisch gefärbter kluger Einfälle und Beobachtungen, die nur durch den äußeren Rahmen des Davoser Kurhauslebens zusammengehalten werden. Was dieses Werk zunächst epischer erscheinen läßt als die ersten, das ist sein erheblich verlangsamtes Tempo. An größere epische Aufgaben wagte sich Klabund mit dem „Moreau" (1917), der Geschichte des großen Gegners Napoleons, bei der als Ziel offenbar ein Heldenepos in Prosa vorschwebt, und im „Bracke" (1919), einem märkischen Eulenspiegelroman. Beides sind ungemein interessante Versuche. Die strenge Wucht und konzentrierte Kraft einzelner Szenen, die lyrische Innigkeit und bedeutsame Schlichtheit anderer, die bis zum äußersten gesteigerte Knappheit des Ausdrucks sind bewundernswert. Und doch fehlt beiden Dichtungen die Einheit, die Ordnung der im einzelnen oft so schönen Teile zu einem sinnvoll aufgebauten Ganzen, das von einem Zentrum übersehbar ist. So scheint trotz dieser sehr bemerkenswerten Versuche Klabunds lyrisches Werk sein episches an Wert zu übertreffen.

Als ein stilistisches Kuriosum, dessen Kunstwert allerdings recht problematisch ist, sei noch die „Finanznovelle": „Der Fenriswolf" von Wilhelm Vershofen erwähnt. Hier ist der Versuch gemacht, ein großes Geschehnis innerhalb der Geschäftswelt, den Kampf um ein großes Staatsmonopol, völlig objektiv darzustellen ohne irgendeine Einmischung des Erzählers. Nur Sitzungsprotokolle, Zeitungsberichte, Geschäftsbriefe und Telegramme werden aneinandergereiht ohne jeden verbindenden Text, als ein großes Aktenbündel. Für jeden einigermaßen geschäftlich geschulten Leser enthüllt sich in der Tat eine fesselnde Handlung aus diesem trockenen Material.

* * *

Wenn die Artisten durch die neue Form, Stil und Sprache ein höheres literarisches Interesse zu gewinnen suchen, so bemühen die Neuromantiker auf der andern Seite sich, durch die Eigenart des Stoffes und der in

diesen liegenden Empfindungsreize zu wirken. Jene sind vor allem Techniker, diese Phantasten; den einen genügt die Erfassung der Wirklichkeit in ihren Feinheiten nicht, sondern sie geben sie in durchaus subjektiver Stilisierung, die andern greifen über das Reich der Wirklichkeit hinaus, indem sie es mit dem Rätselhaften, Unheimlichen und Schaurigen eines mystischen Urgrundes in Verbindung setzen. Auch hierfür boten sich ausländische Muster wie Edgard Poe, Villiers de l'Isle Adam und der in seiner Phantastik doch so nüchtern reale Engländer G. Wells, deren Erzählungen die deutsche Einbildungskraft wieder in Bewegung setzten. Die Novelle ist denn auch das Hauptgebiet der neuen Romantik geworden, wie sie deren Aufkommen, getreu ihrer eigenen uralten Verwandtschaft mit dem Märchen, begünstigt hat. Bei den Österreichern (Schnitzler „Dämmerseelen" 1907) zeigt sich dies romantische Element noch in der Sphäre des Traumhaften, Ahnungsvollen, dabei in ein feineres poetisches Gewand gehüllt; bei den Norddeutschen und Slaven gewinnt es eine grelle Schärfe, tritt schroff und verblüffend hervor, wird aus einem Nebenmotiv die kalte Dominante. Bald schwelgt man im Gebiet des Übersinnlichen, indem man wie Georg von der Gabelentz in seinen Novellen „Das weiße Tier" den Spiritismus zu Hilfe holt, oder man mischt in die Schilderung greller Liebesperversitäten das Gespenstige wie J. E. Poritzky.

Der Hauptvertreter dieser letzteren Richtung ist Hanns Heinz Ewers (geboren 1871 zu Düsseldorf), der frühere Poet des Unterbrettls, und es ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß die mit wenig Aufwand von Zeit einen überraschenden, wenn nicht gar verblüffenden Eindruck fordernde Technik des Kabaretts den Dichter der „Wasserleiche" auf die Bahn der die Nerven aufpeitschenden Novelle gebracht hat. „Das Grauen" (1907) und „Die Besessenen" (1909) enthalten Geschichten, die sämtlich auf einem solchen verblüffenden Einfall beruhen, wenn sie auch in der Technik ihr Vorbild Poe nicht erreichen. Dennoch sind sie gut vorgetragen, mit dem eiskalten, überlegenen Humor, der zu der Pose eines Globetrotters paßt. Ewers wühlt dabei mit Vorliebe in seelischen Abnormitäten herum, die zu erklären er sich freilich keine Mühe nimmt; ebensowenig wie das Spukhafte scheut er das Gräßliche und häuft darin nach romantischer Methode die Gegensätze. Als echter Deutscher erspart er sich sogar das

Philosophieren nicht, wobei es freilich im Zweifel ist, ob er sich nicht zugleich ein wenig über seinen Leser lustig macht. Aus den seelischen Verirrungen des Menschenlebens holt er das Verrückteste und Widerwärtigste hervor, was es an Krankheitsgeschichten bietet, und darin übertrifft er bei weitem unsere alten Romantiker, die doch nur mit dem Teufel und seinen Dienstmännern aus der alten Sage wirtschafteten. Ewers ist im Gegenteil ganz modern und knüpft irgendwo und wie an merkwürdige Tatsachen an. So vereinigt er in seinem Roman „Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger" (1909) Hypnose, Mystik, religiösen Aberglauben und verrückten Irrwahn mit allerlei metaphysischen Betrachtungen zu einem die Nerven erschauern lassenden Gebräu. Man sagt kaum zu viel mit der Behauptung, daß die Szene des Romans, in welcher die neue „Heilige" Terese von den verrückten Bauern gekreuzigt wird und ihr Liebhaber selbst ihr die Lanze in den schwangeren Leib stößt, das scheußlichste Romankapitel ist, das ein deutscher Autor geschrieben. Kaum minder unappetitliche und perverse Dinge finden sich in seinem zweiten großen Roman „Die Alraune" (1911); ein Fabelwesen der Romantik, die in Achim von Arnims Novellen spukende Alraune, wird auf wissenschaftliche Weise — man kann es wohl nicht gut deutlicher ausdrücken — als Tochter einer Dirne und eines Mörders erzeugt und äußert dann im Leben auf seine Umgebung jenen wunderbaren, ihm von der Sage zugeschriebenen Einfluß. Das alles wird streng sachlich im Ton des unbedingt Tatsächlichen berichtet, während der Leser ständig unter dem spannenden Druck des Rätselhaften bleibt und sich verzweifelt gegen den Zwiespalt seiner Empfindungen über diese Ausdehnung des Menschlichen wehrt.

Der Satanismus dringt auch noch in den Berliner Gesellschaftsroman ein, so in Artur Landsbergers „Wie Hilde Simon mit Gott und dem Teufel kämpfte" (1910). Hier erlebt eine Jüdin aus dem plutokratischen Berlin, die zum Katholizismus übergetreten, in Paris die Scheußlichkeiten der sogenannten schwarzen Messe mit allen Folgen am eigenen Leibe und stirbt dann als Heilige auf dem Schafott. Ein literarisch unbedeutendes Buch mit seinen journalistischen Abhandlungen über Katholizismus und Teufelskult und seinen karikierten Gesellschaftsbildern, bleibt es doch in gewisser Hinsicht symptomatisch.

H. H. Ewers hat mit seinen modern-romantischen Büchern Erfolg gehabt und Schule gemacht. Der Held seines „Zauberlehrlings", Frank Braun, sucht die Menschen nach seinem Willen zu leiten; Karl Hans Strobl, der als Naturalist begonnen, um dann Romantiker zu werden, stellt in seinem „Eleagabal Kuperus" (1910) sogar einen Menschen auf, der als eine Art Satanas die ganze Menschheit vernichten will und in dem Titelhelden seinen Gegner findet; schließlich werden die Schrecken eines bevorstehenden Erduntergangs mit allen sexuell-bestialischen Ausschreitungen ausgemalt, die in ähnlicher Weise wie bei Ewers mit grauenvollen religiösen Ekstasen und satanischen Verruchtheiten in Verbindung stehen. Der vielgewandte Oskar A. H. Schmitz gab kleine Stücke ähnlicher Art mit viel Phantasie und in packender Darstellung. („Der gläserne Gott", „Herr von Pepinster und sein Popanz", „Halbmaske".) In Alfred Kubins „Die andere Seite" (1910) werden diese Dinge noch gesteigert; wir werden in ein asiatisches groteskes Traumreich geführt, in dem es von lauter unheimlichen menschlichen Abnormitäten wimmelt. In dem von dem Autor mit skurrilen, visionären Zeichnungen geschmückten Buch lebt ganz der Geist E. Th. A. Hoffmanns, der sich hier in einer sonderbar melancholisch-fratzenhaften Weise ausspinnt. Damit verglichen ist der Roman „Flimperpimper, das große Geldschiff" von Hermann Eßwein als „prähistorisch-moderne Kulturgroteske", wie er sich in seiner satirischen Tendenz auf den Sozialismus nennt, und als Stück aus der „Geschichte der versunkenen Atlantis" geradezu ein harmloses und zahmes Büchlein, während seine Sammlung „Megander, der Mann mit den zween Köpfen" (1912) phantastische Geschichten bringt, die tief in die Irrgänge kranker Nerven und des Unbewußten hineinführen. Das Schauerlichste auf diesem Gebiet, aber mit raffinierter Kunst dargestellt, ist wohl „Der Mann mit den drei Augen" (1913) von Hoffmann von Vestenhof. Dagegen wandte sich A. M. Frey mehr der satirischen Groteske zu, deren Angriffsziel natürlich der Philister ist, am gelungensten und schärfsten in „Solnemann der Unsichtbare", während seine andern Grotesken teilweise auch rein phantastischer Art sind („Dunkle Gänge", „Der Mörder ohne die Tat").

Während alle diese Bücher nur einen kleinen Kreis von Liebhabern fanden, hat Gustav Meyrink, dessen satirische Grotesken das gleiche Schicksal hatten, schließlich mit

seinen phantastischen Romanen einen geradezu sensationellen Erfolg beim breiten Publikum gehabt. Meyrink begann mit kleinen, stililistisch bis ins letzte durchgearbeiteten, virtuos zugespitzten Geschichtchen, die zuerst meist im „Simplizissimus", dann in den drei Sammlungen „Wachsfigurenkabinett", „Orchideen" und „Der heiße Soldat" erschienen und schließlich unter dem Titel „Des deutschen Spießers Wunderhorn" gesammelt wurden. Dieser Titel gibt das Ziel, das die meisten dieser grotesken Satiren haben, an. Es ist der deutsche Philister, der satte; selbstzufriedene, oberflächliche Bürger, für den es keine Wunder und Rätsel gibt. Gerade das letzte macht ihn Meyrink so verhaßt, dessen leidenschaftliches Interesse gerade all jenen dunklen Gebieten gilt, in denen die Wissenschaft über die Körperwelt hinausgehen muß, wo die Ahnung und Intuition beginnt. Denn es ist mehr als ein Stilmittel, wenn viele der Meyrinkschen Grotesken zunächst auf einen pathetisch geheimnisvollen Ton gestimmt sind, das Übersinnliche mit faszinierender Stimmungskunst malen und dann in einer grellen grotesken Pointe enden. Seine Satire und Parodie ist durchaus nicht nur boshaft und scharf, sondern sie hat oft eine Kehrseite von echtem Tiefsinn. So ist es sehr wahrscheinlich, daß ihn wirklich inneres Müssen getrieben hat, den „Golem" (1913) zu schreiben, die Darstellung jener phantastisch gespenstischen Sagenfigur des Prager Gottes. Freilich fehlte ihm doch die Fähigkeit zur Formung eines umfangreichen Werkes. Das traumhaft Verschwommene aller Bilder ermüdet bald trotz der bewundernswert intensiven Stimmungsmacht, die Erfindung ist allzu dürftig und es drängen sich zu viel gedankliche Erörterungen hinein. Die feine stilistische Ausarbeitung, die seine früheren Werkchen zeigten, läßt hier schon merklich nach. Man ist schon oft versucht, an Sensationslust und Mache zu denken, aber das Buch als Ganzes zwingt noch zur Anerkennung einer gewissen seelischen Kraft, die sich darin ausspricht. Meyrinks folgende Werke versagen dagegen völlig. „Das grüne Gesicht" (1916) ist vielleicht noch als kluge und eindringliche Darstellung okkultistischer Lehren aufzufassen und enthält besonders im Anfang einige Szenen von großem Reiz, „Walpurgisnacht" (1917) ist dagegen als Kunstwerk nicht mehr diskutabel. Etwa gleichzeitig mit dem „Grünen Gesicht" gab Meyrink noch eine Novellensammlung „Fledermäuse" heraus. Sie enthält noch einige Stücke in der Art der ersten Grotesken, doch scheinen auch sie meist matter.

Eine ganz andere Art von Grotesken, als die Meyrinkschen, zeigt sich in den Büchern von Hans Reimann („Das verbotene Buch“, „Kobolz“, „Die Dame mit den schönen Beinen“ u. a.). Er wirkt nicht durch Stimmungen, Bilder, Phantastik, sondern durch das rein Sprachliche, durch Wortwitz, Wortverdrehung, wörtliche Benutzung abgebrauchter Redensarten und ähnliche Mittel. Durch die Schnelligkeit seiner Produktion hat seine Selbstkritik etwas gelitten, aber es finden sich doch in jeder Sammlung Stücke von überwältigender grotesker Komik. Ganz ähnlich, nicht eben tief, aber geschickt und gut gemacht, wenn auch oft nicht knapp genug, sind die Grotesken von Herrmann Harry Schmitz („Das Buch der Katastrophen“ und „Der Säugling“). Mehr Tiefsinn, der freilich oft bis zur Unverständlichkeit verdunkelt ist, und sehr viel mehr Schärfe weisen die ganz aufs Sprachlich-Gedankliche gestellten Grotesken von Mynona auf („Rosa, die schöne Schutzmannsfrau“, „Schwarz-Weiß-Rot“)..

* * *

Eine Vorfrucht der mehr oder minder schauerlichen Romantik ist der utopische Roman, der, sehr alt — er reicht bis auf das 16. Jahrhundert zurück — schon vor ihr in moderner Gestaltung auftauchte. Von alters her pflegt er gern mit irgendwelchen politischen und sozialen Tendenzen verknüpft zu sein; danach hat Bellamys bekannter „Rückblick aus dem Jahre 2000“ in Deutschland kaum, von Hertzkas „Freiland“ abgesehen, irgendeine nennenswerte Nachahmung gefunden. Erleuchtet hier der Scheinwerfer des Optimismus die Zukunft, so malte dagegen die dichterische Phantasie Max Haushofers (geboren 1840) eine Weltkatastrophe in dem originellen Münchener Roman „Planetenfeuer“ (1899), worin die Mutter Erde im Jahre 1999 alle Schrecken des Zusammenstoßes zweier Planetoiden erlebt, ehe sie ihre Reise wieder ruhig um die Sonne fortsetzen kann. Es sind großartige Szenen voll düsterer Kraft, die Haushofer dichtet, in pessimistischer Grundstimmung über alle die kommenden unerhörten Fortschritte der Kultur und Technik, die doch nur die „elektrische Rastlosigkeit des Jahrhunderts“ steigern und das menschliche Glücksgefühl verkürzen. Zwei andere Weltkatastrophen-Romane: „Die Arche“ (1917) von Werner Scheff und „Die lebenden Vierzehn“ (1918) von Franz Xaver Kappus bieten nichts Interessantes außer der

abenteuerlichen Idee. Beide machen schwache Versuche, zu einem Menschheitsideal zu gelangen, doch bleibt der erste in banalen Nützlichkeitsideen stecken, während der zweite mit ungewollter Komik neben Irre und Perverse ein Paar von süßlichster Engelhaftigkeit stellt. — Erich von Mendelssohn läßt in seinem utopischen Roman „Phantasten" (1911) das Unternehmen der Begründung einer neuen Menschheit auf einer einsamen Insel an der Uneinigkeit, die auch die ideal gesinnten Menschen nicht zu überwinden vermögen, scheitern. Seine Darstellung ist recht klug und nicht oberflächlich, aber zu blaß.

Eine besondere Ausgestaltung erfuhr der utopische Roman jedoch durch die Politik, und zwar durch die aktuellen weltgeschichtlichen Verhältnisse der Jahre vor dem Kriege, in denen die Abkühlung der deutsch-englischen Beziehungen so etwas wie einen Weltkrieg am politischen Horizont aufdämmern ließ. Wie französische und englische Federn diesen Zukunftskrieg romanhaft ausmalten, geschah es auch auf deutscher Seite durch militärpolitische Romane wie „Der Weltkrieg" (1906) von August Niemann, „Seestern 1906. Der Zusammenbruch der alten Welt", „Völker Europas. Der Krieg der Zukunft" (1906) von ***, „Cavete" (1907) von Emil Sandt, „Der Weltkrieg in den Lüften" (1909) von Rudolf Martin; in den letzten beiden Romanen unter billiger Ausnutzung des lenkbaren Luftschiffes und des Drachenfliegers. Überwog bei den meisten dieser Bücher das militärische und politische Element, so war in dem „Schrecken der Völker" (1908) von E. G. Seeliger, dem schlesischen Balladendichter, die Phantasie das stärkere; hier gab es einen Roman voll Abenteuer zu Lande und in der Luft, der schließlich nach atemloser Spannung seinen Lesern auch den Völkerfrieden bescherte. Das Problem, Weltkatastrophen oder den allgemeinen Weltfrieden herbeizuführen, ist auch von andern Romanhelden in mehr oder minder geheimnisvoller Weise gelöst worden, so in Robert Saudeks „Entfesselten Riesen" u. a., während Richard O. Frankfurter in seinem übrigens vortrefflichen Buch „Das Heil der Höhe" (1908) in origineller Weise aus Gründen sozialer Natur die Menschheit noch nicht reif für das lenkbare Luftschiff sein läßt; sein Löser des Problems hüllt sich noch in Schweigen über das Geheimnis, das die Wirklichkeit inzwischen ja offenbart hat.

Einer der größten literarischen Erfolge der letzten Jahre war Bernhard Kellermanns technische Utopie „Der Tunnel“ (1911). Kellermann, der vorher ganz in Lyrik, Schilderungen der Natur, des Waldes und Meeres versunken gewesen war, ist hier von einem Taumel der modernen Technik ergriffen. Er erzählt von dem Bau eines Riesen-Tunnels, der Amerika und Europa verbindet. Es war das erste Buch, das dem Amerikanismus, der gefühlskalten und doch begeisterten Technik und ihrem rasenden Tempo eine angemessene Darstellung zu geben vermochte. Alfred Bratts Roman „Die Welt ohne Hunger“ (1916) zeigt dieselbe Kühle und Rationalität, den Amerikanismus, und auch denselben Rausch der weltüberspannenden Großzügigkeit der Wissenschaft und Technik. Er behandelt, wie es in den meisten Utopien geschah, auch sozialpolitische Probleme. Sein Held erfindet ein Präparat, das in kondensierter Form alle Nahrungsmittel enthält, die der menschliche Körper täglich braucht, läßt es in Amerika von Staats wegen an alle Bedürftigen verteilen und meint damit alle Not aus der Welt geschafft zu haben. Er scheitert daran, daß mit dem Hunger auch aller Arbeitstrieb aufhört. Ein Riesenstreik bricht aus; in einer großen Katastrophe wird die Erfindung vernichtet. Die Aufgabe, solche fast nur äußerlichen Vorgänge lebendig zu schildern, ohne doch auf Kino-Sensation zu verfallen, haben Kellermann und Bratt vortrefflich gelöst. Der stählerne Wille einiger harter Männer bildet das Skelett ihrer Romane, das die stark bewegten Massenszenen und von geschicktester impressionistischer Kunst zeugenden Beschreibungen der Riesenwerke der Technik zusammenhält.

Von ganz anderer Art ist die melacholisch-phantastische Geschichte einer Katastrophe von Walter Harich: „Die Pest in Tulemont“ (1920). Eine große Welthafenstadt mit dem symbolischen Namen Tulemont wird von einer geheimnisvollen Pest ergriffen und geht — da sich die ganze Welt von ihr abschließt — nach langem hoffnungslosem Kampf gegen die Krankheit daran zugrunde. Die Geschichte ist in sehr sorglich gepflegtem Stil, in einem dunklen tragischen Ton erzählt. Das Seltsamste an dem Buch ist aber, daß die einzelnen Ereignisse, die Entstehung der Pest, die Mittel, die man dagegen ergreift, die Einrichtung eines abgeschlossenen Barackenlagers vor der Stadt, in dem noch Disziplin herrscht, als die Bevölkerung der Stadt aus Verzweiflung schon alle

Ordnung durchbricht, die Einziehung der in die Barackenstadt Auszuschickenden durch geheime und gehaßte Listen, die Auflösung aller gesellschaftlichen Beziehungen, der Zusammenbruch von Zivilisation und Anstand, und besonders der Untergang der Stadt in Regen- und Schlammfluten — daß all das irgendwelche geheime symbolische Beziehungen zu den Ereignissen des Weltkrieges hat. Nirgends sind diese Zusammenhänge ganz deutlich, nirgends wird der innere künstlerische Aufbau des Werks dadurch gestört. Es sind nur Anklänge, die man bemerken, aber auch überhören kann. Uns fehlt heute vielleicht noch das klare Urteil hierüber, aber es ist möglich, daß man später in diesem Roman eine starke symbolische Dichtung des Weltkrieges sehen wird.

Von dem phantastischen Roman unterscheidet sich der utopische dadurch, daß er immer noch in den Grenzen der realen Möglichkeit bleibt, ja daß selbst seine phantastischen Elemente auf gewissen Voraussetzungen beruhen, die mit den großen Gesetzen des Universums nicht in Widerspruch stehen, sondern eigentlich auf ihnen beruhen. Derartige Gesetze sind die von den Naturwissenschaften aufgestellten, und der naturwissenschaftliche Phantasieroman hat bekanntlich durch Jules Vernes überreiche Fruchtbarkeit eine außerordentliche Verbreitung gefunden. Der Franzose ist dabei immer nüchterner Wirklichkeitsmensch geblieben, und in ähnlicher Weise nur feiner, kühner in seinem Realismus ist ihm darin der Engländer G. Wells gefolgt. Diese Art Phantastik ist, weil sie das Menschliche und Natürliche schont, grundverschieden von der romantischen, die das Menschliche und Natürliche verzerrt. Sie hat bei uns vor allem in dem dichterisch beseelten Gelehrten Kurd Laßwitz (1848 bis 1900) einen Vertreter gefunden, dessen naturwissenschaftliche Romane („Auf zwei Planeten" 1897 — hier kommen die Marsbewohner auf die Erde und führen Krieg mit ihren Bewohnern —, „Aspira, Roman einer Wolke", „Sternentau" — ein Märchen von der Beseelung der Pflanzen) durch ihre wissenschaftliche Grundlagen und ihren phantasievoll-logischen Geist sich weit über den vielgelesenen Verne erhebt. Die Wunder der Kinematographie hat in geist- und humorvoller Weise sodann Auguste Groner in ihrem Roman „Menetekel" (1910) zur Wiedererweckung altbabylonischer Vergangenheit benutzt; hier ist eine artige Verbindung von Ge-

schichte und Naturwissenschaft durch die Phantasie geschaffen worden, die man mit verstehendem Lächeln genießt.

Was aber die so grundsätzlich verschiedenen neuromantischen Bücher mit diesen naturwissenschaftlichen Phantasien verknüpft, ist der im 20. Jahrhundert wieder erwachte Wunderglaube, der Glaube, daß die Quellen unserer Erkenntnis noch lange nicht völlig erschlossen sind. Gerade die Wissenschaft lehrt es selbst in immer neuen Entdeckungen, die das Laienbewußtsein vom alten Zusammenhange der Dinge erschüttern und es wieder der Faustischen Lehre nahebringen, daß die Geisterwelt nicht verschlossen sei.

5. Der Frauenroman: die jüngere Generation

Die moderne Frauenbelletristik ist wohl von der modernen Frauenbewegung beeinflußt, aber nicht so in dem Maße wie von den literarischen Strömungen selbst, und wenn die Frau das Organ gefunden hat, auch im Roman zu verkünden, woran sie leide, so sehen wir hier vor allem die Einwirkung des Naturalismus, der den schriftstellerischen Ausdruck von manchem Zwange frei gemacht hat. Über die Grenzen ist hier nicht zu streiten, sondern es sind nur Tatsachen festzulegen. Tatsache ist, daß die moderne Schriftstellerin ganz andere Dinge zu sagen wagt, als es vor dreißig Jahren möglich war; Tatsache ferner, daß diese Dinge erst durch den Naturalismus zu diskutierbaren Problemen geworden sind; Tatsache weiter, daß sie in der Eigenart des Frauenlebens ihre Begründung haben. Der Naturalismus hatte die Aufrichtigkeit über die geschlechtlichen Dinge in den Vordergrund gerückt; darüber in peinlicher Scham zu schweigen, fühlte auch die Frau sich nicht mehr genötigt, um so weniger als ihr körperliches und seelisches Leid mehr oder minder stark in der geschlechtlichen Sphäre wurzelte. Grund und Ursache aber von allem Frauenleid ist in erster Linie der Mann, und da Ibsen verkündet hatte, daß Dichten bedeute Gerichtstag halten, so wurde Gericht über den Mann gehalten. Man versetzte ihn in den Anklagezustand, indem man Bekenntnis ablegte von dem, was man unter ihm leide. Vordem erschien im Frauenroman das Ideal des Mannes gezeichnet, wie es sich die sentimentale Schriftstellerin dachte; jetzt verschwindet es darin und macht der idealen Frau Platz, deren erste Tugend der Mut zum Bekenntnis, zur Beichte ist. Alle Schmerzen

und Leiden des Frauenlebens werden aufgedeckt, und was der Mann nicht persönlich getan, haben Familie und Gesellschaft mit ihrer falschen Moral verschuldet.

Dieser Freimut der Anklage verbindet sich mit Geständnissen des innern Lebens. Wenn die Männer in naturalistischer Erotik schwelgen, warum sollte die Frau da noch verheimlichen, was in ihr selbst von versteckten Gluten wogt, da auch diese ja zu der Qual ihres Lebens gehören? Der Mann besitzt die Freiheit, selbst seinen wüstesten Begierden zu folgen, die Frau soll dagegen den Forderungen des Naturtriebes übermenschliche Kraft entgegenstellen, nur weil der Mann es so will. Ein Mann kann hundertfach fallen, ohne daß er in seinen und der Welt Augen verliert; eine Frau, die nur aus Liebe sich vergangen, soll als eine Verpönte der Gesellschaft gelten. Ist dem einen nicht dasselbe recht wie der andern? Und tatsächlich erhebt die Frau nun die Forderung: entweder soll der Mann so rein sein, wenn er in die Ehe tritt, wie das junge Mädchen (in Vera's Roman „Eine für viele" (1902) oder er soll die Frau, die aus Liebe gefallen, auf gleiche Stufe stellen wie die, welche im Ehebett gebiert (Ruth Bré „Ecce mater" 1905), denn die Mutterschaft ehrt die eine wie die andere.

Eine ganze Reihe von Fragen werden miteinander verquirlt: Fragen der Erziehung, der sozialen Gemeinschaft, des sexuellen Zusammenlebens, der unfreiwilligen Keuschheit und der Mütterlichkeit, und nichts ist falscher, als hier bei dieser weiblichen Gesellschaftskritik als Ursprung rein sinnliche Motive voraussetzen zu wollen. Denn gerade in den Tendenzen des modernen Frauenromans, selbst wo sie verschroben sind, spricht sich der Idealismus des modernen Weibes, der so stark ist wie nur im Mittelalter unter der katholischen Kirche, am deutlichsten aus. Es klagt aus der Sehnsucht heraus, ein besseres Wesen zu sein, als man es hat werden lassen.

Diese Anklageliteratur, die so vielfach von sexuellen und erotischen Motiven durchsetzt wird, ist nur eine der Nachwirkungen des Naturalismus, die soziale. Daneben läuft die literarische: die eigene Welt des Frauenlebens einmal so lebenswahr wie möglich zu schildern, wird das heiße Bestreben — selbst dort, wo diese Welt innerlich und äußerlich verdorben und verachtet ist.

Über diese Flut der Leiden und Schmerzen, der Erniedrigung, der Verbitterung und des Hasses, der Sehnsucht

nach dem Ideal des Rechtes und der Freiheit selbständiger Persönlichkeit zieht sich dann bei einem genialisch veranlagten Teil ein feierlicher Regenbogen. Die Romantik erglüht in kühnen, bunten Farben auch in der weiblichen Dichtung, und sie vermeidet die Geschmack- und Schamlosigkeiten des männlichen Wettbewerbes. Es gibt mancherlei eigenartige und zum Teil bedeutende Talente unter den Schriftstellerinnen der Gegenwart, die wir im Nachstehenden kurz zu charakterisieren haben, und man kann bezweifeln, ob sie in unserer männlichen Romanliteratur der Gegenwart in gleicher Fülle zu finden sind.

* * *

Mit leidenschaftlicher Erregung und der ganzen Stärke ihres Talents ist Helene Böhlau (Madame al Raschid Bey, geboren 1859 zu Weimar als Tochter eines Verlagsbuchhändlers, die später einen Arzt in türkischen Diensten heiratete) in ihren Romanen als die Führerin im Chor der Klägerinnen aufgetreten. Im Beginn ihrer literarischen Laufbahn ließ freilich nichts darauf schließen. „Der schöne Valentin" (1886) und die „Ratsmädelgeschichten" (1880) zeigten dies kluge, ungewöhnliche Talent ganz im Bann des objektiven Realismus. Schon die erstere Novelle gab ein tragikomisches Bild aus dem Alltag mit feinen humoristischen Lichtern; die „Ratsmädelgeschichten" aus Alt-Weimar aber wurden berühmt durch ihre jungen Heldinnen, Urgroßmütter der Dichterin. Die Streiche dieser beiden Backfische zu den Tagen des alten Goethe und des Herzogs Karl August vermag sie uns mit so viel sonniger, abgeklärter Heiterkeit und so großer intimer Kenntnis des klassischen Weimar, seines altbürgerlichen Lebens und seiner geistigen Koryphäen zu erzählen. Dieser abgeklärte, warme Humor der Darstellung verriet noch nicht die leidenschaftlichen Stürme, von denen die Seele der Dichterin in der naturalistischen Drangperiode gepackt wurde. Sie spürt man allerdings bereits im „Rangierbahnhof" (1895), dem schönsten und ausgezeichnetsten Roman, den die Dichterin geschrieben und dessen Tendenz durch die realistische Darstellung nur leicht verhüllt wird. Der „Rangierbahnhof" mit seiner Unruhe und seinem Lärm, die so zwecklos scheinen, ist in dem Roman das symbolische Bild der Ehe. Der Roman spielt in München und schildert in feinen seelischen Zügen das Ringen und Kämpfen einer jungen Künstlerin, der armen Olly, deren Anlagen unter ihrer Umgebung nicht zur Ent-

wicklung gelangen. Sie heiratet einen gutmütigen Münchener Maler, aber die Ehe wird ihr erst recht zum Hindernis ihrer künstlerischen Entfaltung; die alltäglichen Wunderlichkeiten dieses ehelichen Zusammenlebens sind mit reizendem und rührendem Humor vorgetragen, so daß man an Dickens „David Copperfield" erinnert wird. Aber Ollys Seele geht daran zugrunde und zu spät nach dem Ringen, Aufbegehren und Verzweifeln findet sie den wahren Freund, der ihr Talent fördert und den sie wirklich liebt im Sterben. Diese Ehe- und Künstlergeschichte ist mit einer ergreifenden Kraft wiedergegeben; die Psychologie der Heldin, in der die Seele der Dichterin selbst lebt, ist ein außerordentliches Gemälde der künstlerischen Natur des Weibes. Wie meistens, so ist die Böhlau auch hier sehr glücklich in der Zeichnung der Nebenfiguren, die sie mit ein paar humorvollen Strichen hinstellt.

Der Alltag, der hier als die Tragik des Künstlerdaseins und alles Schönen erschien, wurde der Dichterin in ihrer leidenschaftlichen Feinfühligkeit nun zur Tragik des Weibes überhaupt, — jener Alltag nämlich, in den der Mann das Weib verweist, verständnislos gegen dessen Natur und Veranlagung. Aus den beiden Romanen „Das Recht der Mutter" (1897) und „Halbtier" (auch „Adam und Eva" betitelt 1899) schreit es mit häßlichen, in der Leidenschaft sich übernehmenden und dann wieder ekstatisch-wilden Stimmen wider den Mann und die Gesellschaft. „Das Recht der Mutter" tritt für das Recht der unehelichen Mutter ein, deren Los inmitten ihrer Familie hier in krassen Farben ausgemalt wird. Mit zorniger Philippika wendet sich die Dichterin zugleich gegen die eigenen Geschlechtsgenossinnen. In dem Chorus der weiblichen Anklageliteratur möchte man wohl die Stimme der Böhlau gern missen, aber man muß sie hören: „Gibt es denn eine größere Verfolgung und Verachtung" — ruft sie aus — „als die, der ein Weib ausgesetzt ist, die nicht nach Vorteil fragt, nach nichts Verbrieftem und Gesiegeltem, sondern die der großen Liebe einzig und allein folgt? Und wer sind die, die solch ein Weib am härtesten verfolgen, am wütendsten auf sie lostreten, sie am unsinnigsten verachten? Die Weiber selbst, diese verrückten Geschöpfe. Rechtlos, im Grunde mißachtet, aber immer stehen sie auf der Seite derer, die sie knechten . . . wüten gegen sich selbst, sind die unerbittlichsten, grausamsten Richter gegen ihresgleichen, die wütendsten Verfolger."

Wenn im „Recht der Mutter" die Heldin wie ein Tier im Walde gebären muß, so deutet der Titel des Romans „Halbtier" gleichfalls auf das Entwürdigende in der sozialen Stellung des Weibes hin, wie sie in den Anschauungen der Dichterin sich ausnimmt. Diesmal richtete sie ein noch leidenschaftlicheres Pamphlet gegen den Mann. Alle Weiber sind in dem Roman — bis auf die Mutter der Heldin, die ein gequältes Lasttier — voll Seele, Geist, idealen Sinnes, alle Männer roh, brutal; sie sehen in dem Weibe nichts als das dumpfe Tier. Die Heldin, die Tochter eines Münchener Schriftstellers, verliebt sich in einen Bildhauer, der dann aber aus reiner Niedertracht ihre Schwester heiratet; sie hat ihm ihre Schönheit geopfert, die er gleichmütig hinnimmt; wie er später sie in einem sinnlichen Moment überfällt, erschießt sie ihn. Und nun gießt die Dichterin eine volle, leuchtende Strahlenkrone um das Haupt ihrer Heldin; sie ist ihr nach dem bei der Böhlau beliebten symbolischen Zuge mit ihrer Tat die Vertreterin des Begriffes „Weib" selbst — „der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt, waffenlos und rechtlos jeder Erniedrigung gegenüber. Was sie jetzt getan (der Mord!), wiegt keinen Hauch gegen das, was sie empfindet und überschaut. Es ist nicht der Rede wert, was sie tat. Ja, so empfindet sie. Ihre Seele ist ruhig und vornehm und gelassen." — Es ist eine „heilige Stunde", in der Isolde das alles empfindet, und das Buch schließt dann mit einem ekstatischen Seelenrausch Isoldens, in dem die Nietzscheschen Gedanken der Wiederkehr anklingen.

Weder aus dem Leben der Dichterin noch aus der Geschichte unserer Zeit sind diese Bücher, zu denen auch die „Schlimmen Flitterwochen" (1898) gehören, fortzustreichen; man mag sie noch so sehr mißbilligen, sie sind für die eine wie die andere charakteristisch. In diesen Ausschweifungen des Temperaments litt die künstlerische Gestaltungskraft der Böhlau, obwohl sie selbst hier ihren Humor glücklicherweise nicht ganz verliert; so ist das Elternpaar der Heldin in „Halbtier" ganz wundervoll realistisch gezeichnet. Man muß aber wieder zu ihren Novellen greifen, um versöhnlicheren, wenn auch ernsten Tönen zu begegnen; so wenn sie wieder nach Altweimar zurückkehrt und „Altweimarische Liebes- und Ehegeschichten" schreibt oder in „Salin Kaliski" den schweren

Druck einer Menschenseele schildert, auf die unverschuldet schwere Last fällt. Und endlich ist auch ihr in dem Roman „Das Haus zur Flamm“ (1907) das Leben wieder reiner, harmonischer geworden. Wunderliche Originale finden sich darin zusammen, eine herbsüße, reife, fast weihevolle Stimmung legt sich wie ein sanfter Schleier auf die allerdings recht einfache Handlung. Aus einem edlen, hochgesinnten Frauenherzen, wie es im Mittelpunkt des Romans steht, ist auch dies Buch hervorgegangen. Und dann gab die Böhlau schließlich in „Isebies“ (1911) das Abbild ihres eigenen „Lebensromans“, voll prächtiger, genrebildlicher Erinnerungen aus der Kinderzeit, aber auch voll dunkler Rätsel in den Kämpfen ihrer jungen Seele, die, zwischen den Mann ihrer Liebe und das Elternhaus gestellt, den dämonischen Einfluß einer andern Frau zu erleiden hat. Es ist ein Buch, das in seiner süßen, warmen und seelenvollen Darstellung zu dem Schönsten rechnet, was die Dichterin geschrieben. Dichtererinnerungen aus der Jugend sind in unserer Zeit beliebt und wer sich in der Liebe des Publikums wohlfühlt, erzählt ihm gern von seinem Leben. Bei der Böhlau aber empfindet man das tiefe, seelische Bedürfnis, sich selbst einmal anzuschauen, als den Ausdruck ihrer inneren Vollendung.

Gleichaltrig mit Helene Böhlau erschien Gabriele Reuter (geboren 1859 in Alexandrien) viel später mit dem Erstlingswerk auf dem literarischen Markt, fand aber damit sogleich die wärmste Anerkennung, vor allem der gebildeten Frauenwelt. Denn „Aus guter Familie“ (1895) schilderte das angeblich typische Los eines jungen Mädchens der besseren Stände. Das Buch war eine laute, scharfe Anklage gegen die moderne Familienerziehung in einer herben, etwas nüchternen, doch nicht reizlosen Darstellung, wie sie die nordischen Schriftstellerinnen pflegen. Der jungen Agathe werden im elterlichen Hause ihre Pflichten als Himmelsbürgerin wie als Staatsbürgerin eingebläut, die eine vom Pastor, die andere vom väterlichen Regierungsrat. Ein feines, empfindsames Wesen, findet sie sich in der Welt konventioneller Heuchelei, wo andere Naturen sorglos in versteckter Weise ihrem Leichtsinn nachgehen; nicht zurecht, und so wird ihr alles verdorben, ihr erster Ball und ihre erste Liebe. Ihrer sensiblen Natur erscheinen alle sexuellen Dinge häßlich, und auch dort, wo sie sich seelisch hingezogen fühlt wie zu dem Maler Lutz, kommt es zu keinem Verlöbnis. Nach einer schweren

Krankheit wird sie unter der Nachwirkung ihrer konventionellen religiösen Erziehung fromm, dann rafft sie sich auf und will sich einen Gatten erobern; die Ehe aber scheitert an ihrem mangelnden Vermögen. Darüber empfindet sie den Widerstreit ihrer individuellen Natur und „einem ehrwürdigen Jahrtausende alten Ideal, zu dem sie sich in liebendem Eifer gemodelt", immer stärker; während sie äußerlich das kühle Mädchen bleibt, erlebt sie in ihrer Phantasie die leidenschaftlichsten erotischen Abenteuer. Noch einmal winkt ihr eine Liebeshoffnung, aber der Mann, der sie zur Freiheit führen will, sucht zugleich seine erotische Befriedigung anderswo. Da bricht sie zusammen und muß in eine Nervenanstalt gebracht werden. Ihr Wesen ist zermürbt unter dem Gegensatz der konventionellen Gesellschaftsmoral, die zwar predigt, die Liebe sei der Beruf des Weibes, aber „wenn das Weib durstig aus dem Liebesbecher trinken will", dies „Sünde und Verrücktheit" schilt.

Es war in seiner Art ein ehrliches, wenn auch nicht künstlerisch bedeutsames Buch, und seine Aufrichtigkeit in manchen heikeln Dingen weckte daher den lebhaften Zuspruch im Lager der Frauenbewegung. Übersieht man das Schicksal der armen Agathe ruhig, so wird man zugeben müssen, daß doch nicht alle Schuld die Verhältnisse tragen, zum mindesten, daß die Verhältnisse so zurechtgerückt sind, daß die Heldin nur als eine Art weiblicher Pechvogel erscheinen kann. Aber auf manche Dinge der schablonenhaften modernen Mädchenerziehung fällt doch ein nicht unberechtigtes Licht, und aus diesem Umstand erklärt sich, warum „Aus guter Familie" in seiner Wirkung über die Bedeutung seiner literarischen Qualitäten weit hinausging. Der feine, ruhige und sittliche Ernst der Verfasserin macht sie unleugbar zu einer der sympathischsten Erscheinungen unserer modernen Frauenliteratur; er gibt ihrem Erstlingswerk einen zeitgeschichtlichen Wert, wie sie ihn allerdings in ihren späteren Arbeiten nicht wieder erreicht hat, obwohl sie namentlich in ihren Novellen zum Teil weit künstlerischer schafft. Auch „Frau Bürgelin und ihre Söhne" (1899) behandelte das Erziehungsproblem; die Mutter muß hier die Erfahrung machen, daß die Söhne ganz andere Wege einschlagen, als wozu sie erzogen worden (ein Gedanke, den schon ein Gutzkowscher Roman behandelt hat). Die folgenden Romane wie u. a. „Liselotte von Reckling" (1903), worin das Verhältnis einer Frau zu dem Führer einer neuen sozial-

religiösen Bewegung mit tragischem Ausgang geschildert wird, vermochten die Teilnahme der literarischen Kritik nicht im gleichen Maße zu gewinnen; dafür schrieb die Dichterin im „Tränenhaus" (1909) ein Werk, an dem nicht nur wie vordem ihr Intellekt, sondern auch ihr Herz sich in der mitleidvollen Teilnahme an dem Geschick armer, unglücklicher Frauen bewährte; das Tränenhaus ist die verschwiegene Stätte, wo sie ihrer Niederkunft in Heimlichkeit entgegensehen. Das Buch ist eigentlich kein Roman, sondern nur das traurigste Kapitel eines solchen und daher wie kein anderes zu einer Anklage gegen die Männer geeignet. Daß die Reuter davon Abstand nimmt, sich zu einer flammenden Polemik zu erheben, sich vielmehr auf eine tagebuchartige realistische Schilderung beschränkt, ist nicht zuletzt ein Vorzug ihres Geschmacks.

Auch in den Werken von Clara Viebig (geboren 1860 zu Trier) hat weibliche Not oft ergreifenden Ausdruck gefunden. Allein stärker als die Tendenz ist bei ihr, dieser erfolgreichsten Dichterin der Gegenwart, die Leidenschaft, die Dinge der Wirklichkeit in aller Farbigkeit in dem Rahmen ihrer Kunst wiederzugeben, wie sie von ihr in ihren sozialen Zusammenhängen gesehen werden. Wo diese Wirklichkeit sich in wenigen, aber starken Gegensätzen aufbaut, ist ihre dichterische Kraft immer am prägnantesten, und so sind ihre aus der bäuerlichen oder kleinbürgerlichen Welt gewonnenen, zu der Gestaltung einfacher, triebhafter Naturen sich verdichtenden Schilderungen am bezwingendsten. Ohne die naturalistische Strömung hätte ein so starkes Talent wie das ihrige sich gewiß nicht in dieser Weise entfalten können, und das ihr angeheftete Witzwort von der „deutschen Zolaïde" trägt in sich einen gewissen Kern der Berechtigung. Das Lebensschicksal der Viebig hat sie auf drei verschiedene Schauplätze des deutschen Lebens geführt, deren gründliche Kenntnis ihr niemand absprechen wird. In Trier und Düsseldorf aufwachsend, hat sie Land und Leute der Eifel und des Niederrheins kennen gelernt, das junge Mädchen kam vom Rhein in den fernen Osten, wo Deutsche und Polen im schwersten Kulturkampf stehen, und die Schriftstellerin selbst entwickelte sich in Berlin. Am tiefsten und wärmsten sind die Eindrücke der Jugend, und daher blieb die Eifel ihr schriftstellerisches Lieblingsgebiet; schon ihr Erstlingswerk „Kinder der Eifel" (1897) trug ihr die warme Anerkennung der Kritik ein; man

bewunderte die kräftige, naturalistische Eigenart dieses Talentes, die sich auch in der zweiten Novellensammlung „Vor Tau und Tag“ zeigte. Etwas blasser und auch konventioneller nahmen sich hiergegen ihre drei ersten Romane „Rheinlandstöchter“, „Dilettanten des Lebens“ und „Es lebe die Kunst“ aus; die Dichterin hatte Berlin als Schauplatz gewählt und allerlei Frauennaturen in den Kampf mit der Welt gestellt; was überraschte, war die ungewöhnliche Fertigkeit der Komposition. „Es lebe die Kunst“ (1899) offenbarte außerdem manches Persönliche in dem leidenschaftlichen, aber vergeblichen Ringen der Heldin nach dem literarischen Erfolg; es war nicht ohne Symbolik, wenn hier die an sich selbst verzweifelnde Schriftstellerin des Buches am Schlusse auf der Heimaterde gesundet. Denn nach diesem Roman, in dem übrigens das Berliner literarische Kliquenwesen nicht übel gezeichnet ist, begann für die Viebig der künstlerische Aufstieg zu ihren großen Arbeiten, in denen ihre volle Eigenart: die Schilderung des Volkstums in seinen kultursozialen Elementen — ausreifte. Schon „Das Weiberdorf“ (1900), diese stark naturalistische Schilderung gewisser Sittenzustände eines Eifeldorfes, dessen Männer einen Teil des Jahres ihre Frauen allein zurücklassen müssen, rief freilich in manchen Kreisen, und nicht bloß in klerikalen, einen Sturm der Entrüstung hervor. Aber mag auch der Vorwurf brutaler Übertreibung zutreffen, wo es sich um die Darstellung des sinnlich-erotischen Elements handelt, die Charakteristik dieser bäuerlichen Welt in ihren Typen ist doch so abgerundet wie aus einem Guß, und man begreift wenigstens, daß manche dies unsympathische Buch der Viebig als eines ihrer besten einschätzen. „Das tägliche Brot“ (1900), das unmittelbar darauf erschien, ist vielleicht der einzige deutsche Dienstmädchenroman ohne falsche Romantik, den wir in unserer Literatur besitzen. Nicht nur die Schilderung der kleinbürgerlichen Verhältnisse, in die das eigenartige Milieu der Heilsarmee sich hineindrängt, ist ausgezeichnet, noch mehr ergreift das innige soziale Verständnis und seelische Mitleben der Dichterin mit den materiell und geistig armen Mädchen und ihrem freudlosen Dasein. Es gibt wenig Bücher, auf welche unsere moderne Frauenliteratur mit so berechtigtem Stolz hinweisen kann, wie auf diese Darstellung aus dem Milieu großstädtischer Alltäglichkeit, in der das mitfühlende Herz einer tapferen, erbarmenden Frau pulsiert. Ihr nächster

Roman „Die Wacht am Rhein“ (1902) wandte sich wieder ihrem Jugendlande am Rhein zu, und in reizender Kleinmalerei schildert er rheinisches Leben und rheinische Typen im alten Düsseldorf vor 1870. Der starke Gegensatz von Preußisch und Rheinisch wird in der Geschichte der Ehe eines altmärkischen Feldwebels mit einer Düsseldorfer Gastwirtstochter und der Kinder dieses Paares ohne Tendenz, aber kräftig und lebenswahr zum Ausdruck gebracht; die große Zeit von 1866—70, die den Abschluß bildet, verklingt freilich in matteren Tönen. Gab die Viebig hier mehr Genrebildchen, so wurde „Das schlafende Heer“ (1904) zu einem großen Kulturbild des Ostens mit seinem nationalen Kampf des Deutschtums gegen das Polentum und den mit ihm verbündeten Klerikalismus. Düster ist dies Bild und pessimistisch sein Ausklang; und nicht mit Unrecht hat man wohl in ihm Züge der Übertreibung gefunden, die sich aus dem Temperament der Viebig erklären. Mit Absicht bemüht sich die Dichterin, Licht und Schatten der Gegensätze gleichmäßig zu verteilen; die Tendenz spricht eben aus dem Ganzen. Viel weniger gelungen als hier, wo es darauf ankam, in einer Fülle charakteristischer Gestalten soziale und kulturelle Lebenselemente zu verkörpern, erschien „Einer Mutter Sohn“ (1906), ein Buch, in dem das pädagogische Thema von dem Gegensatz der Abstammung und Erziehung an dem von einem Berliner Ehepaar adoptierten Sohn einer Eifeldorfbäuerin trotz der mit großer Wärme gezeichneten Gestalt der Mutter zu einer nicht einwandfreien Lösung gebracht wurde. Derartige, in tiefere psychologische Verwicklungen führende Probleme liegen der Dichterin nicht recht, und so gewinnen auch die wiederum in der Ostmark spielenden Eheirrungen der schönen Frau Tiralea in „Absolvo te“ (1907) gerade in psychologischer Hinsicht bei aller Detailschilderung nicht das volle Fleisch und Blut des Lebens. Aber an eine Macht rührte die Dichterin hier, die sie schon in ihren Eifelnovellen gestreift und von der sie darauf in dem Eifelroman „Das Kreuz am Venn“ (1908) einen nachhaltigen Eindruck gab. Und dabei darf man auch diesen Roman kaum tendenziös nennen, so sehr er den antikulturellen Einfluß des Katholizismus in dieser kleinen, noch halbbäuerlichen Welt aufdeckt. Er schildert die Dinge eben, wie sie sind, allerdings so eindringlich, daß man beispielsweise die Beschreibung der Echternacher Springprozession schwerlich vergessen wird, wenn man sie einmal

gelesen. Mit Recht hat man dabei an Zolas „Lourdes“ erinnert. Auch sind Katholizismus und Aufklärung nicht die Dinge, auf welche es der Dichterin ankommt, sondern die Gestalten selbst, die sie eben dem Milieu entnimmt. Dieselbe lebendige Anschaulichkeit und ihr starkes Temperament zeigte sie auch in novellistischen Eifelgeschichten („Der Müllerhannes“ — „Naturgewalten“). Der Roman „Die vor den Toren“ (1910) führt in die kleinbürgerliche Welt, die einst vor den Toren Berlins in Tempelhof den Übergang in die großstädtische mitgemacht hat. Der Roman ist eine große Familiengeschichte, deren Verwicklungen und Katastrophen unter dem unheilvollen Einfluß der ihre Arme ausreckenden Riesenstadt entstehen. So mischt auch hier wieder das sozialkulturelle Moment sich in die Handlung, aber bedeutsamer als dieser von der Kritik etwas überlaut gepriesene Umstand ist doch die Gestaltungskraft der Dichterin in ihren Figuren. Hier hat sie u. a. in der alten Großmutter eine Gestalt geschaffen, auf der wirklich ein ergreifender, tragischer Hauch liegt. „Das Eisen im Feuer“ (1913) führte aus dem Vorort nach Berlin selbst hinein. Die Handlung spielt noch vor den drei Kriegen und schildert das langsame innere Wachstum der Stadt, die stetige Zunahme an innerer Kraft, deren plötzliche Entbindung dann in wenigen Jahren eine Weltstadt entstehen ließ. Auch dieser Roman gibt alle großen sozialen Bewegungen nur vermittelst der Darstellung einer Familiengeschichte aus dem schlichtesten Alltagsleben. Auch hier stehen die Frauen und ihre Erlebnisse im Mittelpunkt. Wer die Romane der Viebig überblickt, erkennt, daß es bei ihr überall eigentlich das Weib ist, das im Vordergrunde steht und dessen Seelenleben sie am besten beherrscht, wenn es sich in seinen einfachen, kräftigen und impulsiven Instinkten sowohl im Guten wie im Bösen ausspricht. Ihre männlichen Charaktere erscheinen dagegen viel matter; sie macht auch glücklicherweise keinen Versuch, sich ein Ideal von Mann etwa zu konstruieren, und wo sie den Typus zu zeigen hat, ist er gar zu leicht abhängig von der Schürze des Ewig-Weiblichen, ein Egoist oder wie Doleschal in dem „Schlafenden Heer“ ein wirklichkeitsferner Träumer.

Der Clara Viebig verwandt in ihrem Schaffen, wenn auch in einigem Abstand von ihr zu nennen, ist Clara Ratzka. Sie besitzt weniger die Kraft der Komposition, hält sich vom Romanhaften im übeln Sinne nicht so fern, wie Clara Vie-

big, aber in ihren Büchern steckt eine ähnliche Fülle von Menschengestalten, meist aus dem Bürgertum süddeutscher Kleinstädte, die mit kühlem kritischen Blick gesehen und klar und lebendig gezeichnet sind. Zu nennen sind hauptsächlich ihre Bücher „Die Gasse" (1918), „Familie Brake" (1919) und der in Litauen spielende Roman „Urte Kalwis".

* * *

Von zwei Schwestern adliger Geburt strebte die eine aus engen Verhältnissen der Heimat heraus in die Ferne, wo deutsches Neuland erstanden; beider Name hat noch jetzt einen achtungsvollen Klang. Sehr jung ist Margarete v. Bülow (1860—85) gestorben, als sie auf dem Rummelsburger See einem im Eise eingebrochenen Knaben das Leben zu retten versuchte; ihre große Begabung, die sie in den Romanen „Aus der Chronik derer von Riffelshausen" (1887) und „Jonas Briccius" (1886) sowie in den nachgelassenen „Neuen Novellen" (1890) erwies, fand früh die warme Anerkennung maßgebender Kritiker wie des alten Julian Schmidt und Fritz Mauthners. „Die Chronik derer von Riffelshausen" gab die zwei Generationen umfassende Geschichte einer adligen deutschen Familie, deren Figuren sie mit einer überraschenden Beobachtungskunst und warmer Herzensteilnahme zeichnete. Thüringer Land und Thüringer Bauernvolk sind darin kaum minder gut geschildert. In „Jonas Briccius" stellte sie sich schon eine höhere Aufgabe: die innere Entwicklung eines Menschen von Fanatismus zu freier Humanität, und nicht ganz mit Unrecht hat man diese ihre Schilderungen aus dem Pfarrhause mit der Kunst der George Elliot verglichen. In ihren Novellen zeigte sie sich von Turgeniew beeinflußt, in der Eigenart und Psychologie ihrer Gestalten aber deutsch. Ihr Schaffen blieb leider ein Torso und der frühe Tod versagte ihrem Talent die volle Entfaltung.

Frieda von Bülow, die älteste von drei Schwestern (1857—1908), hat sich das besondere Verdienst erworben, die erste Schriftstellerin gewesen zu sein, die den deutschen Kolonialroman in unserer Literatur eingeführt hat. Im Mai 1887 war sie ihrem Bruder Albrecht als Krankenpflegerin nach Deutsch-Ostafrika gefolgt, von wo sie nach einem Jahr zurückkehrte; sie wiederholte die Reise, nachdem Albrecht, der sich bei Tanga angekauft, auf einem Streifzug gefallen war,

im Jahre 1893, um die Plantagen zu übernehmen. Leider wurde sie genötigt, ihr Besitztum wieder zu verkaufen, da die Regierung derartigen kleinen Privatbesitz — auch eine die anfänglichen Verhältnisse unserer Kolonien beleuchtende Tatsache! — nicht wünschte. In den Novellen „Deutsch-Ostafrika" (1891), den Romanen „Der Konsul" (1890), „Ludwig von Rosen" (1892), „Tropenkoller" (1896), „Kara" (1897) und „Im Lande der Verheißung" (1899), dem besten von allen, schilderte Frieda v. Bülow mit edlem Freimut Land und Zustände Deutsch-Ostafrikas, wobei sie mit ihrer Kritik des afrikanischen wie des europäischen Bureaukratismus nicht zurückhielt. In Afrika war sie zu Dr. Peters in Beziehungen getreten und das veranlaßte sie, den kühnen Konquistadore mehrfach — so im „Lande der Verheißung" unter dem Namen Krome — in den Mittelpunkt ihrer Romane zu stellen und sich seiner Sache anzunehmen, ohne ihr echtdeutsches Empfinden gegenüber seiner nun wohl überwundenen Engländerschwärmerei zu verleugnen. Mancherlei Persönliches ist in diese Darstellung eingewebt, die einen kulturgeschichtlichen Wert auch für die Folge behalten wird; in allem aber hat man bei Frieda von Bülow das Bild einer mutigen, tapferen Frau, die sich von ihren gesellschaftlichen Vorurteilen frei gemacht hat. Diese selbständige Denkart erwies sie auch in ihren weiteren, an die moderne Frauenbewegung anknüpfenden Romanen „Einsame Frauen", der freilich wegen Mangels innerer Erlebnisse etwas schematisch ist, und „Hüter der Schwelle" (1902). Dies letztere Buch ist neben „Im Lande der Verheißung" ihr bestes: eine junge, frei und groß denkende Frau wird als Gattin eines Gutsbesitzers von den Vertretern altererbter, konservativer Welt- und Sittenanschauung, den Junkern und den Pfaffen, in ihrem Gedankenleben seelisch zermürbt und vernichtet, so daß der Tod schließlich eine Erlösung für sie bedeutet. Das psychologische Charakterbild einer mondänen Frau gab sie mit nicht so scharfer Tendenz in der „stilisierten Frau" (1902); resigniert in seiner reichen Weltkunde klang ihr Schaffen in dem Roman „Frauentreue" (1907) aus, in dem sie gleichsam das Gegenstück zu dem ersteren gab, die sieghafte Treue der Frau gegen den schuldigen Mann verherrlichend.

Überhaupt haben die Frauen zunächst lange Zeit allein bei uns den Kolonialroman und die Kolonialnovelle gepflegt. Neben Helene von Mühlau mit ihrem „Krimmel Pascha" und ihrer köstlichen Kolonial-Humoreske „Haupt-

mann Hamtiegel" kann man hier noch Hanna Christaller und Orla Holm („Ovita") mit ihren novellistischen Schilderungen aus Kamerun und Südwestafrika nennen. Die Männer, die über unsere Kolonien schrieben, ergingen sich zunächst meist nur in Beschreibungen ihrer Reisen und Jagden. Frenssens „Peter Moors Fahrt nach Südwest" ist nur als ein Seitensprung des Autors, wenn auch als ein sehr glücklicher, zu bezeichnen. Erst in Hans Grimm, dessen Werke an anderer Stelle behandelt werden, ist der berufene Dichter des deutschen Koloniallebens in Afrika erschienen.

* * *

Die unbefriedigte Frau, die sich einen neuen Wirkungskreis außerhalb der Familie und Heimat sucht, tritt in Frieda von Bülows Schriften und Leben wohl am deutlichsten in die Erscheinung. Es sind nicht alle so mutig, diesen Kampf mit dem Leben selbst zu wagen; bei einigen kommt die Erkenntnis, daß der Frau einstweilen noch die nötigen Waffen für diesen Kampf fehlen, bei anderen die Resignation, daß die Frau überhaupt nicht zu dieser Anteilnahme am sozialen Leben befähigt sei. Auch Adele Gerhard (geboren 1868 zu Köln), die Sozialpolitikerin, schildert in ihrem Roman „Antonie van Heese" (1906) die Unzulänglichkeit des Weibes das erst in der Mutterliebe sich selbst wiederfinde, und sie zeigt, wie aus der für freie Liebe schwärmenden weiblichen Herrennatur ein Alltagsmensch wird. Ähnlich endet das Leben der gelehrten Soziologin in „Am alten Graben" (1917) in wehmütiger Resignation, da ihr auch die höchsten geistigen Leistungen keine Erfüllung ihres Frauenlebens bringen konnten. In diesem Roman hat Adele Gerhard, wie sie es liebt, das Schicksal der Heldin in enge Verbindung mit dem eines alten Hauses gebracht. Auch in der „Familie Vanderhouten" (1909) ist die Familie, deren Schicksale in mehreren Generationen in kunstvollen Verschlingungen und in einem vielleicht etwas zu romanhaften Auf und Ab erzählt werden, mit einem Altberliner Hause verknüpft. Diese Neigung zur Verknüpfung und Verflechtung innerhalb des Stoffes, etwa zwischen Menschen und Häusern und Städten, ist auch das charakteristische Moment der überaus feinen Formkunst Adele Gerhards. Sie arbeitet oft mit Stilmitteln, die den musikalischen zu vergleichen sind, mit Wiederholungen, Va-

riationen, Vordeutungen, nimmt Themen, die erst leise angedeutet waren, auf und breitet sie aus, läßt Themen, die sich ganz ausgewirkt hatten, wieder anklingen, stellt große gegensätzliche Motivgruppen auf. Mit all diesen Mitteln am sorgfältigsten aufgebaut ist ihr Buch „Vom Sinken und Werden, Zeitbild aus Alt-Köln" (1912), obwohl es vielleicht das schlichteste ihrer Bücher ist und von allem stofflichen, romanhaften Aufwand am sorgfältigsten freigehalten ist. Die Geschichte von drei Generationen zweier alter Kölner Familien, einer streng katholischen und einer frei evangelischen, wird erzählt. In einfachster Weise werden die Einzelschicksale zu einer Geschichte des Aufblühens der Stadt Köln erweitert. Kulturelle Gegensätze, wie der des alten, etwas dumpfen Katholizismus zum hellen, tatkräftigen Protestantismus, andererseits der alten generationenlang eingewurzelten Kultur zu dem raschen, energischen, jungen Industrialismus, werden, sich kreuzend und verbindend, in künstlerische Form geschlossen. Die glatte sorgfältige Stilisierung, die in den Novellen „Segen der Erde" (1918) fast kleinlich und weichlich erscheint, trägt in der größeren Dichtung nur zur Vollendung bei. Diese Ausarbeitung der Form, die von den Schriftstellerinnen im allgemeinen noch mehr vernachlässigt wird, als von den Schriftstellern, gibt Adele Gerhard ihren Platz in der ersten Reihe der lebenden Künstlerinnen.

Hedwig Dohm (1833—1919) und Dora Duncker (1855—1916), Führerinnen unserer modernen Frauenbewegung, predigen dafür die Rechte der Frau gegenüber dem Manne, und dem Schlagwort der Mode folgend, weist die erstere ihr die „soziale Arbeit für das Kind" zu („Christa Ruland"). Andere nehmen wiederum den Streit mit dem Manne auf und in den zahlreichen Romanen aus weiblicher Feder werden dem „Genossen vom anderen Geschlecht" alle seine Sünden vorgehalten, die er gegen die Frau begangen hat und noch begeht. Dabei bleibt auch nach dem Vorbilde Gabriele Reuters die Familie nicht frei von der Verantwortung. In einem feinen, von schwermütiger Gedankenpoesie erfüllten Buch „Die Erben der Babette Niebenschütz" (1909) enthüllt Marie Luise Becker, die Witwe Wolfgang Kirchbachs, die bittere Seelenqual einer unglücklichen Frau, aber dem dunklen Schatten dieses trüben Lebenslaufes folgt das Licht einer jungen, selbstbewußteren Generation. Andere verkünden, was die moderne Frau zu leisten vermag, wie sie

selbst die Pflichten der Hausfrau mit dem Ruf des Arztes vereinigt — so Ulrich Frank (Pseudonym für Ulla Wolff) in „Frau von heute“. Macht uns stark für den Lebenskampf! heißt es, auch in der trübseligen Schilderung vom Gegenteil bei Liesbet Dill: „Eine von zu vielen“ — und beschränkt euch! tönt es resigniert von der anderen Seite des Frauenlagers zurück. Ein Durcheinander, das in jedem Zuge das Gepräge einer Übergangszeit trägt! Nicht unzutreffend zeichnet Klaus Rittland (Pseudonym für Elisabeth Heinroth) in ihrem Roman „Auf neuen Wegen“ (1904) die beiden modernen Typen weiblichen Sichauslebenwollens; zu dem jungen Mädchen, das durch seinen ärztlichen Beruf den eigenen Ehegatten nicht glücklich macht, gesellt sich das dekadente, begehrliche Weib, das an seiner Lebensgenußsucht zugrunde geht. „Unsere Zeit formt uns“ — lautet das Bekenntnis der Verfasserin von ihrem Geschlecht — „wenn sie den Stoff dazu findet. Und wir leben in einer Gärungszeit, wir Frauen von heute. Die Bildung des neuen Weibtypus' vollzieht sich. Neue Konflikte treten an uns heran, neue Glücksmöglichkeiten, eine Fülle ungelöster Fragen. Denn noch tappen wir im Dunkeln, noch stehen wir unter dem Zeichen des Experiments. Da tritt viel Trübes und Törichtes zutage, viel Tragikomik. Aber es ist doch eine Zeit starken, freudigen Vorwärtsschreitens.“

* * *

Auch das geschlechtliche Leben der Frau in seinen Beziehungen zur Gesellschaft erfuhr im modernen Frauenroman mancherlei verschiedenartige Beleuchtung. Zu einem großen Erfolg durch ihre Enthüllung der Erotik des jungen Mädchens brachte es Hans von Kahlenberg (Pseudonym für Frau Helene Keßler geb. v. Monbart, geboren 1870) mit ihrer Novelle „Nixchen“ (1899), von der über hunderttausend Exemplare verkauft worden sind; allerdings tat das meiste dazu das Verbot des Staatsanwalts. Die Novelle — ein Briefwechsel eines Idealisten und eines Realisten über ihre beiderseitigen Beziehungen zu einer jungen Weiblichkeit, die sich schließlich als ein und dieselbe enthüllt — war die temperamentvolle und rückhaltlose Schilderung einer „demi-vierge“. Das Buch bleibt ein kleines sittengeschichtliches Dokument unserer Zeit über das, was Frauen von ihren

jüngeren Geschlechtsgenossinnen auszuplaudern wußten und was man mit Begierde einst las. Hans von Kahlenberg hat danach eine ganze Reihe von Gesellschaftsromanen geschrieben, besonders aus adligen Kreisen („Familie von Barchwitz"), mit mancherlei satirischen Tendenzen gegen soziale, politische und sonstige Mißstände, und unter willkürlicher und phantasievoller Benutzung zeitgeschichtlicher Vorbilder („Der Weg des Lebens", „Der König"), aber die meisten ihrer Bücher leiden mit wenigen Ausnahmen („Die starke Frau von Gernheim", „Der liebe Gott") unter einer gewissen Verworrenheit der Gedanken, die sich auch in ihrem Stil ausprägt. Das zeigt sich besonders in dem anspruchsvollen, auf drei Bände angelegten, gesellschaftskritischen Werk „Ein Ring", von dem die beiden Teile „Der liebe Gott" (1908) und „Sünde" (1912), vorliegen. In so leichten Salonunterhaltungen können auch die schlimmsten gesellschaftlichen Zustände nicht ernstlich angegriffen werden. Bedeutsam bleibt darum doch der Mut, mit dem sie in diesen Arbeiten gegen Konvention und Gesellschaftslüge zu Felde zieht. Viel tiefer führt gedanklich der Roman „Die Intellektuellen" (1911) von Grete Meisel-Heß, ohne aber, trotz der vielen, klug beobachteten Gesellschaftstypen, künstlerisch lebendig zu sein.

Die Gesellschaftskritik der Frau wandte sich jetzt, wo die Fragen ihres Geschlechtslebens nach der sozialen Bedeutung mehr oder minder breit in der Frauenbewegung behandelt wurden, auch der Kaste der „Verlorenen" zu. Es bleibt bezeichnend für unsere Zeit, daß Schriftstellerinnen sich getrieben fühlen, die Lebensgeschichte von Dirnen und Prostituierten zu schreiben und damit Sensationserfolge erringen, auf die — wie man wenigstens annehmen möchte — es gewiß nicht immer abgesehen war. So veröffentlichte Margarete Böhme (geboren 1869 zu Husum), die sich durch verschiedene nicht unliterarische Arbeiten bereits einen Namen gemacht, „Das Tagebuch einer Verlorenen" (1905), die angeblich echte Lebensgeschichte einer Kameliendame von der Kindheit in der schleswigschen Heimat bis zum frühen Tode — ein recht trübes, psychologisches Sittenbild. Unverkennbar hat man es hier mit einem echten, von der Herausgeberin aber literarisch aufgearbeitetem Tagebuch zu tun. Die Tendenz war dieselbe, von der die alte Romantik sich leiten ließ, als sie um die Magdalenen, auch wenn sie nicht büßten,

ihren Heiligenschein wob; nur daß sie sich zu einer scharfen Anklage gegen die Gesellschaft verschärfte. Neu war dagegen der derbe Realismus, mit dem das Milieu dieser Heldin wiedergegeben war, und vielleicht war es der Schlamm und Schmutz desselben, der vor allem dem Buch hunderttausende von Lesern zuführte. Ein Seitenstück zu dem „Tagebuch" gab Margarete Böhme in „Dida Ibsens Geschichte" (1907); hier mußte Dida Ibsen, die Freundin der „Verlorenen", gerade die bürgerliche Frau, die der Kokotte ihre Achtung versagt, als vor allem schuldig an dem Los dieser unglücklichen Kategorie von Geschöpfen anklagen. Wie schwer es für diese Dinge im Rahmen unserer bürgerlichen Gesellschaft indessen irgend etwas gibt, was neben sentimentalem Mitgefühl nach Reform aussieht, erwies auch das kluge und geistreiche (nur allzu geistreiche!) Buch der Wiener Schriftstellerin Else Jerusalem (geboren 1877), das wir darum in diesem Zusammenhang anführen: „Der heilige Skarabäus" (1909). Hier wird noch eine Tür mehr aufgemacht als bei der Böhme und wir befinden uns direkt im Bordell, dessen Entwicklung von der Dirnenbaracke bis zum luxuriösen Freudenhause dem Leser an der Geschichte der Heldin vorgeführt wird. Eine Schriftstellerin, die diese Dinge nicht aus Selbstbeobachtung, sondern nur nach Berichten und Erzählungen schildert, wird unschwer in manchem, so besonders in der Psychologie der Dirnennatur, irren. Wir müssen es nun einmal hinnehmen, daß Milada, die weibliche Hauptfigur, tiefphilosophische Werke studiert wie ihre Verfasserin, ohne am Schluß des Ganzen etwas Besseres zur „Lösung" der Frage der Prostituierten zu wissen als ein Asyl für die armen Kinder von Prostituierten. Dennoch leuchtet ein, daß der weibliche Instinkt der Abneigung gegen die gesellschaftliche Vermischung mit der Welt der Prostitution am Ende ein viel wirksameres Mittel zu ihrer Bekämpfung darstellt (wenn auch gewiß kein Radikalmittel, das es überhaupt nicht gibt) als Häuser für Findelkinder. Selbst noch im Vergleich mit dem „Heiligen Skarabäus" wirkt ein moderneres Buch aus ähnlichen Sphären wie das „Gefängnis" (1919) von Emmy Hennings eminent sachlich. Breite Schilderungen der Äußerlichkeiten sind ganz vermieden, nur Einzelheiten, scheinbar ohne Zusammenhang, werden gegeben. Und doch ist das Resultat eine ganz überraschend lebendige Anschaulichkeit. Das ist die Frucht eines vergeistigten und aufs knappste konzentrierten Impressionismus. Die Tendenz,

die hier natürlich auch eine Anklage gegen die üblichen Behandungsmethoden in unseren Gefängnissen ist, wird sorglich im Hintergrund gehalten.

* * *

Die inneren Sehnsüchte der weiblichen Natur nach einem reineren und freieren Glück, als es die gegenwärtigen sozialen und staatlichen Verhältnisse ihr gewähren, — Sehnsüchte, in denen die seelischen Motive der modernen Frauenbewegung liegen —, spiegeln sich in nervösen und phantasievoll aufgeregten Charakteren auch nur grell und phantastisch wider. So bei Hermione von Preuschen, der Dichterin-Malerin und Witwe Konrad Telmanns (geb. 1854, gest. 1919), die sich in ihren Novellen so aufgeregt wie in ihren Gedichten, aber nicht so empfindungsecht gibt und den inneren Kern vermissen läßt. Schon der Stil dieser Dichterinnen, die das „neue Weib" zu verkörpern suchen, charakterisiert mit seinen abgerissenen Sätzen das Ekstatische ihres Naturells, das sich bei Maria Janitschek (geboren 1860 zu Mödling) ins Erotisch-Pathologische verliert. Wie eine schwüle Wolke weht es vor allem aus der Lyrik dieser aufgeregten Naturen, die das leidenschaftliche Ausschreien ihrer Inbrünste für Poesie nehmen. Auch Maria Janitschek besitzt Phantasie und Geist, dazu leidenschaftliche Empfindung, die sie vor allem auf das erotische Gebiet hindrängt. Mit einer wahren Wollust schildert sie in ihren Novellen („Vom Weibe", „Die neue Eva", „Aus Aphroditens Garten", „Mimikry") die geschlechtlichen Verirrungen des Weibes, die sie nicht billigt, die ihrem Ideal vom Weibe widersprechen und in denen doch ihre aufgeregte Phantasie sich entladen muß. Die Unruhe ihres Gemüts und die Unklarheit ihrer Anschauungen tragen die Schuld, daß ihr bei all ihrer echt dichterischen Begabung und unleugbaren Gestaltungskraft noch kein bleibendes Werk gelungen. Sie bleibt eine Romantikerin des Gefühls, die ihr männliches Ideal höchstens im Künstler erkennt. In der gleichen romantischen und doch konstruierten Welt spielen die Romane der Friederike Maria Winternitz „Der Ruf der Heimat" und „Vögelchen". Auch hier steht das Erotische im Vordergrund, auch hier lebt eine stets suchende Unruhe, auch hier steht unter vielem Unklaren und Halbfertigen auch manches Ursprüngliche und viel psychologisch Interessantes.

* * *

Ein ganz eigenartiges Frauenbuch, das sich nicht recht mit irgendeinem andern vergleichen läßt, ist das einzige Werk von Agnes Günther (geb. 1863 zu Stuttgart, gest. 1912) „Die Heilige und ihr Narr" (1913). Es ist ein ganz weltfremder Roman. Ein überzartes Prinzeßchen, das sich in der Wirklichkeit nicht zurechtfinden kann, findet einen Erzieher und Gatten, der ihr Leiter und Narr zugleich wird. Sie stirbt an ihrem Übermaß von Güte und an dem Haß einer bösen Stiefmutter. Diese einfache Geschichte ist in breitester Darstellung, die sich besonders in alle seelischen Vorgänge aufs innigste vertieft, erzählt. Es wäre leicht, das Werk mit seiner fast weichlichen Schwärmerei, der immer wieder stockenden Handlung, den schwächlichen Charakterdarstellungen (insbesondere der märchenhaft bösen Stiefmutter) lächerlich zu machen. Aber es klingt doch darin ein Ton seelischer Reinheit und Weichheit, echte Naturliebe und romantische Religiosität, die man nicht überhören darf. Es ist ein höchst problematisches Buch. Und sehr charakteristisch ist es, daß gerade in diesen Jahren ein so weichliches Werk einen Erfolg haben konnte, den kein anderes Frauenbuch bisher erreicht hat.

* *
*

In Ricarda Huch (Pseudonym für Frau Ceconi, geboren 1867 zu Braunschweig) begegnen wir einer eigenartigen und starken Vertreterin der wiedererwachten Romantik. Sie zeigt neben der ganz anders gearteten Helene Böhlau wohl die dichterisch bedeutsamste Physiognomie unter den deutschen Schriftstellerinnen der Gegenwart wie der Vergangenheit. Ihre wissenschaftlichen Studien — sie hat den Doktorgrad errungen — gelten der Romantik, zu der sie ihre ganze innere Veranlagung führte. Eine begeisterte Sendbotin der Schönheit, sieht sie deren Zauber durch das menschliche Leben fluten und jählings im Kampfe mit den Lebensmächten dahinschwinden; ein leiser pessimistischer Hauch, das Gefühl der unerbittlichen Vergänglichkeit webt traumhaft über ihren Dichtungen, ohne die starken Empfindungen, von denen diese Dichterin getragen ist, zu beeinträchtigen. Nur stilisiert sie diese Empfindungen wie die Menschen und Schicksale selbst; was in ihr wogt und lebt, prägt sich in Gleichnissen von höchster poetischer Eigenart aus, wie sie keine zweite Dichterin aufzuweisen hat, während sie im epischen Gleichmaß, in einem

ruhigen, ungemein anschaulichen Stil von den Dingen und Personen erzählt. Ihr Vorbild ist Gottfried Keller gewesen, an dem sie sich jedoch mehr entwickelt als gebildet hat. Die innere Zähigkeit des großen Schweizer Poeten, der fest mit beiden Beinen auf dieser Erde steht, besitzt sie nicht. Ihr droht die Welt bisweilen in romantischem Traum zu zerfließen, aus dem heraus sie dann spricht nicht anders wie eine ihrer Heldinnen (Galeide), von der sie sagt, „daß sie über Welt und Leute zu reden pflege, wie wenn sie von einer Wolke auf sie herabsähe und selbst gar nicht dazu gehöre." Alles Wirkliche wird ihr leicht zum Symbolischen und das Symbolische zum Wirklichen; es ist dieselbe große Geste, mit der beides sich zeigt, und die sich über alle Kleinigkeiten der Alltäglichkeit erhebt. Ihre Schwäche ist darum die Psychologie, ihre Figuren, in denen sich innerstes Leben konzentriert, sind zudem bisweilen ganz nach alter romantischer Art von überraschenden Explosionen ihres Innern bestimmt, die der Logik widerstreiten. Aber die Dichterin hält sie in den Linien einer so poetischen Anmut, namentlich ihre Heldinnen, daß das Interesse des Lesers stets mitgeht. Auch ihr Kompositionstalent ist in ihren Novellen besser als in ihren größeren Arbeiten, wo sie Episode auf Episode einfügt und Schicksale von Personen ausführlich erzählt, die mit dem Leben der Hauptfiguren nichts zu tun haben. In diesen Episoden bevorzugt sie, wiederum in ganz romantischem Sinn, das Schreckliche und Gräßliche, versteht es aber so zu stilisieren und mit so kurzem Gleichmut des Tons darüber hinwegzugehen, daß es die Kraßheit des Wirklichkeitseindruckes verliert. Diese Dämpfung wirkt bisweilen geradezu unnatürlich wie in der berühmten Episode ihres Ursleu-Romanes, in der sie die Cholerazeit in Hamburg im Stile eines altitalienischen Novellisten schildert.

Dies Werk „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1893) war das erste, dem sie ihren Ruf unter den zeitgenössischen Schriftstellerinnen verdankte. Schon die Einkleidung ist ganz romantisch: der letzte eines stolzen, bürgerlichen Geschlechtes ist in das Kloster gegangen und zeichnet die Chronik seiner Familie auf, die in ihrem interessantesten Teile die Geschichte der jungen, schönen Galeide und ihrer beiden Geliebten Egard und Gaspard und der unglückliche Ausgang dieser Liebe ist. Galeide ist wohl das bestrickendste und zugleich rätselhafteste Geschöpf, das Ricarda Huch geschaffen. Düster, aber nicht tragisch ist das Ende,

wenn Galeide auf ein Wort des willensstarken Gaspard wie unter dem Bann der Hypnose sich aus dem Fenster stürzt. Der Zauber echtromantischer Stimmungen liegt auf diesen Bildern aus einem Familienleben, bei dem wir vergessen, daß es sich um Dinge und Personen des modernsten Lebens handelt. Es ist bisher das schönste und ergreifendste Werk der Huch geblieben. „Aus der Triumphgasse“ (1901) nannte sie eine Reihe von „Lebensskizzen“, die in ihren Motiven kraß realistisch das Armenviertel einer italienischen Stadt zum Schauplatz haben. Alle Schandtaten des Lasters, alle irdischen Greuel der Armut sind darin gehäuft, und dieses entsetzliche Bild menschlicher Verworfenheit und menschlichen Elends verwandelt die poetische Darstellung der Huch in ein schwermütig tönendes, farbenreiches und verklärendes Gedicht voll wunderbarer symbolischer Gleichnisse — ein Gemälde und eine Philosophie des Lebens, das in seiner starren Düsterkeit doch noch Raum für den holden Liebreiz entzückender Mädchengestalten hat. Ihren das Leben aus der Wolkenhöhe betrachtenden Standpunkt bewahrte sie auch in ihrem dritten Roman, der den Titel des bekannten Böcklinschen Bildes „Vita somnium breve“ trägt (1902). Wiederum ist es wie „Ludolf Ursleu“ die Geschichte einer angesehenen Bürgerfamilie; das Leben Michaels zieht bis an sein gereiftestes Mannesalter an dem Leser vorüber; eine Menge von Gestalten und Begebenheiten entfaltet sich in breiter Weise, überströmt von einer Fülle von Reflexionen, und ernst und schwermütig ist der Abschluß, der Schönheit und Leben wie ein Rauschen der Bäume verklingen läßt. Schon hier zeigte die Huch, daß sie mit der alten Romantik die Eigenart der Komposition teilt, aus Einzelheiten und Episoden wirkt sie den Teppich des Lebens, der ihr aber bei weitem nicht so farbenreich wie in ihren Erstlingsromanen geraten ist. Noch stärker traten diese Schwächen in „Von den Königen und der Krone“ (1904) ans Licht: ein großes, heroisches Thema verläuft darin zu einer zerstreuten und zerstreuenden Familiengeschichte; die männlichen Helden enttäuschen in ihrer romantischen Aufbauschung und nur um die „Mailies“ legt sich ein Hauch der alten Anmut.

Die unverkennbare Vorliebe, welche die Dichterin für Italien hegt, führte sie dazu, den Einheits- und Freiheitskampf der italienischen Nation in der „Geschichte von Garibaldi“ zu schildern. Das Werk umfaßt die beiden

Teile: „Die Verteidigung Roms" (1906) und „Der Kampf um Rom" (1907). Wie Gobineau etwa die Renaissance in dramatischen Szenen, so gestaltet die Dichterin die große weltgeschichtliche Aktion des italienischen Freiheitskampfes in einer langen Kette von einzelnen epischen Bildern, farbig und stilvoll entworfen, von zahlreichen geschichtlichen und ungeschichtlichen Personen erfüllt, reich an lyrischen Stimmungen und leider auch an Reden. Die Teilnahme des Lesepublikums hat sie für diese Bilderreihe, in die besonders im zweiten Teil die Politik sich immer stärker einmischte, nur im geringen Maße zu gewinnen vermocht. Die große Absicht fand keine ihr entsprechende Komposition und Stilisierung. Auch der letzte geschichtliche Roman, den sie daran anknüpfte „Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri" (1910), und der die österreichische Herrschaft in Oberitalien während der Mitte des vorigen Jahrhunderts zum Hintergrund hat, ist wohl ein im einzelnen sehr fein ausgeführtes Lebensbild, steht aber in jener unglücklichen Mitte zwischen Geschichte und Roman, daß die Historiker daran vorbeigehen, weil es ihnen zu viel Roman, die Romanleser aber, weil es ihnen zu viel Historie ist.

Das Märchenhafte ihrer Gestaltungsart tritt wohl am meisten in ihren ersten Novellen hervor, wo sich Wirklichkeit und Traum vermischen, wie in „Haduweg im Kreuzgang" (1897), während die „Teufeleien" von einem artig stilisierten, bisweilen auch gekünstelten Humor erfüllt sind, den sie auch in anderen Erzählungen findet. „Mondreigen von Schlaraffis" (1896) gehört zu den besten Schöpfungen dieser mit schalkhafter Ironie spielenden Märchenphantasie, die ganz nach Romantikerart auch ihre Tendenzen gegen die Philister richtet. „Seifenblasen" (1905) verspottet in der ersten Erzählung, freilich nicht mit vollem übermütigen Humor einen geistlichen Sünder, den die Kirche trotzdem heilig spricht. Ein ergreifendes schauerliches Stimmungsbild mit allen Wunderlichkeiten des romantischen Seelenlebens zeichnet die zweite Novelle „Aus Bimbos Seelenwanderungen". Etwas sprunghaft ist die Wendung der Dichterin zu ihrer Erzählung in Briefen „Der letzte Sommer" (1910), in deren Mittelpunkt ein russischer Terrorist recht gemütlosen Charakters steht; hier fehlt bis auf die Schlußkatastrophe jeder romantische Zauber; alle Gestalten sind lebendig und geistreich erfaßt; sie glitzern geradezu von Geist, das Ganze ist kühl und schrecklich zugleich und läßt als Artistenstück den Leser kalt.

Romantisch ist auch der Charakter der epischen Arbeiten von Isolde Kurz (geboren 1853 zu Stuttgart), der Tochter des Literaturhistorikers Hermann Kurz. Wie in Ricarda Huch, lebt in ihr die Sehnsucht nach der Vereinigung deutschen und romanischen Wesens und die Stätten, wo die künstlerische Blüte der italienischen Renaissance sich entfaltet, Venedig und vor allem Florenz geben auch den Hintergrund ihrer romantischen und geschichtlichen Novellen („Florentiner Novellen", „Italienische Erzählungen", „Genesung" usw.). In den geschichtlichen Erzählungen klingt ihre reine und farbige Darstellungsart an C. F. Meyer an, der sie freilich an Festigkeit und Großzügigkeit des Stils übertrifft. Ihre romantischen Erzählungen lieben wunderbare, bisweilen auch wohl grausige Motive („Gedankenschuld"), und selbst die dämonische Ironie der alten Romantik ist ihr nicht fremd („Sein Todfeind"); eindringlich und packend weiß sie eine kleine italienische Stadt („Das Mittagsgespenst") im Traumbilde mit den wilden Gestalten des Mittelalters zu beleben. Mit der Huch wird Isolde Kurz immer als Vertreterin der alten Romantik in unserer Gegenwart zusammen genannt werden, obwohl an Kraft und Eigenart sie hinter ihr zurücksteht. Diese Romantik ist jedoch in ihrem Wesenskern anderer Art, als die moderne, wie wir sie in einem anderen Abschnitt kennzeichnen; auf ihr ruht noch ein lyrisch-idyllischer Hauch, der unsern modernen kaltblütigen Erfindern von erotisch-grotesken Gruselgeschichten völlig fehlt.

* * *

Eine ganz neue und überaus interessante Nuance brachte Catharina Godwin in die Frauenliteratur mit ihren Büchern „Begegnungen mit mir" (1910) und „Das nackte Herz" (1912). Schilderungen kleiner Erlebnisse und Skizzen sind es, der Form nach etwa zu vergleichen mit den Skizzen Altenbergs. Sie sind psychologisch so interessant, weil es echteste Zeugnisse und Bekenntnisse einer Gesellschaftsdame von heute mit ihrer verfeinerten oder überfeinerten Sensibilität und Wirklicheitsfeindlichkeit sind. Durch den Einklang dieses Inhalts mit der eigenartigen eleganten, oft preziösen, stets seltsam kühlen Schreibweise bringt sie oft sehr reizvolle kleine Kunstwerke hervor. — In einer ähnlichen Welt, in der Wirklichkeit und Moral keine beachtenswerten Größen sind, bewegt sich die Gräfin zu Reventlow (1871—1918) mit

ihren Werkchen. In „Von Paul zu Pedro, Amouresken" erzählt sie in plauderhaft lässigem Ton, aber letzten Endes doch in sehr zugespitzter, witzig-weiser Art ihre Liebeserlebnisse. Aber Liebe ist nur Unterhaltung, Leidenschaft gibt es in dieser Welt nicht, das Gleichgewicht der Seele ist unzerstörbar. Kleine Erlebnisse reihen sich zwanglos aneinander, wie es wohl auf Reisen geschieht, oder auch in Münchner Künstlerkreisen (wie etwa Stefan Georges), deren Treiben sie in „Herrn Dames Aufzeichnungen" aufs lustigste karikiert, oder in Sanatorien. In ein Sanatorium führt ihr geistvollstes Buch „Der Geldkomplex", das zugleich wohl die erste und sehr boshaft-witzige Satire auf die Freudschen psychoanalytischen Forschungen und eine humorvolle Darstellung der Leiden und Freuden der kleinen Schuldenmacher und Hochstapler der großen Gesellschaft ist.

Im gleichen leichten Plauderton ist Annette Kolbs Roman „Das Exemplar" (1918) geschrieben. Auch er bringt in überlegenem, lächelndem Ton allerhand weibliche Bekenntnisse. Es ist eine ganz seltsame, raffinierte Art moderner, gesellschaftlicher Literatur, die in diesen an feinsten Nuancen fast überreichen Frauenbüchern entstanden ist.

* * *

Im äußersten Gegensatz zu solchen spielerisch-leichtsinnigen Dichterinnen stehen die grüblerischen, die die Spuren philosophischen, bisweilen aus heißen Seelenkämpfen gewonnenen Nachdenkens in ihren Arbeiten verraten. Hauptsächlich sind es Ibsen und Nietzsche, die als Propheten ihre Jüngerinnen gefunden haben. Hier steht Lou Andreas-Salomé (geboren 1861 zu Petersburg als Tochter eines russischen Generals, die bekannte Nietzsche-Freundin, wohl in der Reihe obenan, zugleich den Übergang zu der jüngeren Generation bildend. Schon vor ihren Ibsen- und Nietzsche-Büchern schrieb sie ihren Erstlingsroman „Ein Kampf um Gott" (1885), dem erst zehn Jahre später „Aus fremder Seele" folgte — beides Romane, in denen die ehemalige Studentin der Theologie sich Pfarrer zu Helden wählte: Weibeskraft blickt hier zum Manne als dem Ideal auf und sucht selbst in seinem Fall ihn wieder zu heben. Unter ihren späteren Novellen („Ruth", „Fenitschka", „Menschenkinder", „Im Zwischenland") ist „Ruth" am charakteristischsten für das Verhältnis zwischen Mann und Weib, wie es der

philosophischen Inbrunst der Dichterin erscheint: Ruth lehnt die Werbung des von ihr vergötterten Mannes ab, weil sie fürchtet, als sein Weib ihn nicht mehr in gleichem Maße verehren zu können. Das Erotische und Sexuelle verflüchtigt sich hier in innerliche, traumhafte Ekstase. Auch in anderen Novelien ist dieser der Dichterin charakteristische weibliche Typ in seiner Scheu vor der Wirklichkeit mehr oder minder variiert. Es sind psychologische Bilder des weiblichen Seelenlebens, die u. a. in „Ma“ die Gestalt der vor der Mutterschaft zurückbebenden Frau bezeichnen. Lou Andreas-Salomé ergibt vielleicht den innerlichsten Beweis, daß die „neue Frau“ durchaus nicht nur in der Sphäre des Erotisch-Sinnlichen zu finden ist.

Auch Elisabeth Dauthendey (geboren zu Würzburg) ist ein Typ der philosophierenden Frau, allerdings mit einer starken Neigung zum Verschrobenen und Schwärmerischen. In den beiden Romanen „Vom neuen Weib und seiner Liebe“ und der Fortsetzung „Vivos voco“ (1908), ebenso wie in ihren „Erotischen Novellen“, entwickelt sie weniger romanhafte Begebenheiten als philosophische Betrachtungen. Über dieser Gedankenwelt steht als Stern wiederum Friedrich Nietzsche; der Gedanke vom Übermenschen wird umgewandelt in ein Empor für Weib und Mann in der Liebe. Das Weib der Gegenwart findet am Mann der Gegenwart keine Befriedigung, es ist einsam, und da es noch auf den „Mann der Zukunft“ zu warten hat, der einst das „Ureigenste des Weibeswesens“ begreift, so bleibt einstweilen für sie nur die Freundschaft mit dem Weibe, das ihm allein die ruhige Beglückung bietet. In ihrem breiten, schwärmerischen Stil gehen die beiden Bücher auch an dem Erotisch-Schwülen nicht vorüber, aber manche der Porträtköpfe, die sie enthalten, sind gut entworfen. In ihrem literarischen Wesen zeigt die Dauthendey unverkennbar gewisse Züge geistiger Verwandtschaft mit der alten Gräfin Hahn-Hahn, wie denn überhaupt zwischen den Tendenzen der jungdeutschen Bewegung des vorigen Jahrhunderts und denen der modernen Frauenliteratur sich die Analogien nachweisen lassen.

Zu den philosophisch angehauchten Naturen wird man auch Frau Gertrud Franke-Schievelbein (geboren 1851) und Leo Hildeck (Pseudonym für Leonie Meyerhof, geboren 1860) zählen können; die erstere neigt in ihren Romanen zu greller Überspannung („Sehnsucht“, „Der Gottüber-

winder") und ist feiner nur in ihren Novellen („Der große Versöhner"). Kühler und nachdenklicher erscheint das Temperament von Leo Hildeck, sie steht dafür den Tendenzen der Frauenbewegung näher („Frauenbrevier"), ist grüblerischer veranlagt und hat u. a. in ihrem Roman „Feuersäule" den philosophischen Anarchisten Max Stirner sich zum Helden erwählt. Sophie Höchstetter (geboren 1873), gleichfalls eine Anhängerin Nietzsches, hat sich nach dem etwas verworrenen Jugendroman „Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung, Geschichte einer Jugend" dem Liebesroman zugewandt und u. a. in dem „Pfeifer" eine reizvolle Künstlergeschichte geschrieben. Ihr eigenstes Gebiet wurde dann das der stimmungsvollen und ein wenig abenteuerlichen kulturhistorischen Novelle. Das Beste leistete sie in dem Novellenkranz „Das Herz" (1912), während in der „Heimat" (1916) und im „Opfertrank" (1918) die Vertiefung vermißt werden muß.

Die kühlste unter den intellektualistischen Schriftstellerinnen ist Henriette Riemann. Ihr Roman „Pierrot im Schnee" (1913) erzählt die Laufbahn eines seelenharten, durch nichts innerlich bewegten Strebers. Die Schilderung seines Lebens in Münchner Aristokraten- und Bohèmekreisen bringt eine Fülle prägnantester Szenen und Bilder und viel höchst geistreichen Dialog. Dennoch ist es im Grunde ein menschlich unbefriedigendes, fast aufreizendes Buch. Es schillert unruhig in allzuviel Farben, man vermißt die Einheit oder mindestens die harmonische Abfolge der Stimmungen zu sehr, und schließlich ist die plötzliche Umwandlung des Strebers in einen Demütigen durch nichts erklärt, als etwa durch seinen Überdruß an dem, was er erlebte und erreichte. — In den Novellen „Der andere Tod" (1919) ist die Einheit meist vorhanden, doch bleibt auch hier die Kälte des Erzählungstones immer ein wenig unbehaglich.

Als eine Novellistin von eigenartiger Bedeutung stellte sich Anselm Heine (eigentlich Selma Heine, geboren 1855 zu Bonn) in ihren verschiedenen Sammlungen von Novellen dar, unter denen „Peter Paul", „Der Rosenstock" und die in „Unterwegs" vereinigten obenan stehen. Anselm Heine ist Psychologin und Problemdichterin, von Ibsen beeinflußt, geistreich im Dialog und in der Stimmung zwischen Melancholie und Liebenswürdigkeit wechselnd, kühl und klug, sogar nachdenklich. In dieser Mischung ihres Talentes bewahrt sie ihre Eigenart innerhalb der modernen Frauenliteratur, deren revo-

lutionäre Tendenzen sie sich, obwohl eine Anhängerin Ellen Keys, doch fernhält. In ihren Novellen, die mit Vorliebe in gebildeten Bürgerfamilien ihr Milieu haben und bisweilen mit ernsten Problemen freilich mehr spielen als in die Tiefe gehen („Bis ins dritte und vierte Glied“, „Mütter“ 1905) äußert sie sich als feine Kennerin der weiblichen Natur; ein Hauch ernster Tragik geht namentlich durch das letztere Werk, das das trübe Los der im Alter ihre Kinder seelisch verlierenden Mutter behandelt. Eine längere Reise nach Finnland gab ihr Stoff zu den in Finnland spielenden Novellen „Aus Suomiland“ (1905), Kulturbilder, die von ungewöhnlichem Eindringen in die sozialen Verhältnisse und das seelische Leben eines fremden Volksstammes zeugen. Während des Krieges schrieb sie dann einen großzügigen Roman aus dem ihrer rheinischen Heimat so nah liegenden Elsaß: „Die verborgene Schrift“ (1918), in dem sie mit liebevoller Gerechtigkeit die Wandlungen im Elsaß von 1870—1914 schilderte.

Zarter und weicher, aber vortrefflich besonders in der psychologisch vertieften und über das in den Unterhaltungsromanen Gebotene sich weit erhebenden Schilderung junger Mädchen und der Erlebnisse, die sie zum Leben erwecken, sind die Bücher von Emmy von Egidy: „Im Moderschlößchen“, „Liebe, die enden konnte“, „Matthias Werner“, „Die Prinzessin vom Monde“ und das schönste: „Marie Elisa“.

* * *

Die Tendenzen der modernen Frauenbewegung durchziehen auch das große Feld der besseren Unterhaltungsliteratur, auf dem die Frau langsam und in immer reicherem Maße dem Manne gegenüber das Übergewicht gewinnt; sie werden hier gedämpft durch das Kompromiß mit dem Geschmack der Lesewelt und sinken sogar nur zu einzelnen symptomatischen Zügen herab. Aber das wachsende Selbständigkeitsbewußtsein der modernen Frau schillert auch noch durch die von Anempfindungen und Aneignung fremder Gedanken lebende moderne Schriftstellerin und äußert sich in der leisen oder schärferen Familien- und Gesellschaftskritik, die sie übt.

Über den Durchschnitt der Unterhaltungsschriftstellerinnen, die den modernen Gesellschaftsroman pflegen, erhebt sich Frau Mite Kremnitz (geb. 1852 zu Greifswald, gest. 1916), deren Novellen und Romane zum Teil in Rumänien — sie hat auch mit Carmen Sylva (der Königin von Rumänien) zusammen

Verschiedenes gemeinsam geschrieben — teils in Norddeutschland spielen. Die Zahl ihrer Arbeiten ist ziemlich groß, zu den besten gehören „Elina", „Die Getäuschten", „Die Hilflose", die ihre erfindungsreiche Phantasie in Verbindung mit einer klaren, nüchternen Gestaltungskraft bekunden. Die ehelichen Probleme behandelt sie ohne Radikalismus der Theorie, einfach der Wirklichkeit sich anpassend. Dabei beherrscht sie auch die Stimmung, am meisten, wo sie schlicht und wortkarg sich gibt, was besonders ihren kurzen Erzählungen und Novellen zugute kommt. Auch Liesbeth Dill (Pseudonym für L. v. Drigalski, geboren 1877) gehört dazu mit ihrem ganz in Genrebildern des Alltags sich ausbreitenden Erzählertalent, das besonders intim das Milieu der Offiziersfamilie und die Entwicklung von Offizierstöchtern sowie kleinstädtisches Treiben („Oberleutnant Grote", „Eine von zu Vielen", „Die kleine Stadt") zu schildern weiß. Im Familienleben wurzeln auch die mit Humor behandelten Motive von Marie Diers („Die sieben Sorgen des Dr. Joost") und die mit lächelnder Liebenswürdigkeit erzählten Novellen und Kindergeschichten von Hans Arnold (Pseudonym für Babette von Bülow). Auch Clara Blüthgen (Pseudonym für C. Eysell-Kilburger) gehört wie mit ihren Gedichten, so auch mit ihren Novellen zu unseren besseren Autorinnen. Mit ihrem Gatten, dem liebenswürdigen Novellisten und Märchen- und Kindergeschichtenerzähler Viktor Blüthgen, stellt sie neben Hermann und Clara Sudermann das zweite schriftstellernde Ehepaar unserer Gegenwart dar. Zu einer beliebten und ernsthaften Vertreterin des Berliner Gesellschaftsromans hat sich auch die Novellistin Olga Wohlbrück (geboren 1857) („Du sollst ein Mann sein", „Das goldene Bett") entwickelt. Weiter wären etwa noch anzuführen, weil sie das Durchschnittsmaß unserer heutigen Schriftstellerinnen im Gesellschaftsroman darstellen: zunächst die ältere Johanna Niemann („Die Seelen des Aristoteles", „Die beiden Republiken", „Die Nachtigall"), die überaus fruchtbare Ada v. Gersdorff (Pseudonym für A. v. Maltzahn), die in der Ausmalung des Familienmilieus glückliche Agnes Harder („Engelchen und Bengelchen"), die in der Frauenbewegung und durch ihre geschichtlichen Monographien bekannte Carry Brachvogel („Der Abtrünnige", „Der Kampf um den Mann"), Charlotte Knöckel, die, vom Naturalismus ausgehend, den eigenartigen Krankenpflegerin-Roman

„Die Schwester Gertrud“ schrieb, Marie Luise Becker, die nach einigen geschickt geschriebenen Unterhaltungsromanen („Der eiserne Ring“, „Die Kinder des Genies“) in dem „Grünen Unterrock“ ein typisches Jungmädchenschicksal sicher zu gestalten wußte, Friede H. Kraze („Die von Brock“ und „Quellen, die springen“, Kriegsnovellen) und schließlich die temperamentvolle wenn auch recht oberflächliche Annemarie von Nathusius („Die Reise nach Baden“, „Ich bin das Schwert“).

Zu den bekannteren Schriftstellerinnen, die aus der Fremde anmutige Schilderungen in Verbindung mit novellistischen und romantischen Motiven zu geben wissen, gehören vor allem die schon erwähnte Klaus Rittland („Unter Palmen“, „Weltbummler“), Schulze-Smidt („Pave der Sünder“), El-Correï (Pseudonym für Ella Thomaß-Correï) und E. Roland (Pseudonym für Emmi Lewald), die in ihrem Roman „Das Hausbrot des Lebens“ auch mit feiner Ironie an die Bildungsbestrebungen des weiblichen Geschlechts rührt. Alle diese überstrahlte an Erfolg Elisabeth von Heyking mit ihrem Buch „Briefe, die ihn nicht erreichten“ (1903), das gegen achtzig Auflagen erlebte, seine Wirkung aber nicht zuletzt dem Stoff verdankte. Mit geistvollem Griff war hier ein Motiv aus der Zeitgeschichte — die Belagerung der Gesandtschaften in Peking durch die Chinesen — herausgefunden und mit epigrammatischer Wendung — als die Briefstellerin ihrer Liebe sich bewußt wird, ist der Geliebte bereits tot — behandelt worden. Den überlegenen und doch unbefangenen Salonton dieser Briefe schlagen auch die Novellen „Der Tag Anderer“ (1905) an, die ebenso klug ersonnen, freilich ein recht bengalisches Licht über nordamerikanische Verhältnisse ausbreiten. Wenn man will, kann man Frau v. Heyking das Verdienst zuschreiben, die moderne Frauenliteratur um die „Diplomatennovelle“ bereichert zu haben. In zeitgeschichtlicher Hinsicht charakteristisch ist schließlich der Roman „Vor den großen Mauern“ (1910) der Romanschriftstellerin Katharina Zitelmann; er behandelt die Mißheirat zwischen einer Norddeutschen und einem vornehmen Chinesen und gibt eine sehr lebendige Schilderung des Boxeraufstandes.

Die schriftstellerische Tätigkeit der Frau erschöpft sich jedoch nicht auf dem Gebiet des Gesellschaftsromans und seiner Tendenzen; kaum weniger rührig ist sie auf dem Gebiet des Heimatromans, zu dem wir uns nun wenden.

6. Der provinziale Heimatroman

Als einst der Berliner Roman auf seiner Höhe stand und als „Höhenkunst“ gepriesen wurde, wagte unsere Darstellung die Prophezeiung, daß die „Provinz“ sich seine literarische Herrschaft auf die Dauer nicht gefallen lassen und mit einer Gegenbewegung einsetzen würde. Nicht lange währte es, und das Schlagwort der „Heimatkunst“ hallte auf dem öffentlichen Markte wie eine neue Entdeckung wider, als ob seit Immermann, Auerbach, Ludwig und Reuter niemals etwas von „Heimat“ in der deutschen Belletristik zu spüren gewesen wäre. In Wahrheit brauchten das deutsche Dorf und der deutsche Bauer nicht mehr gesucht zu werden; sie machten sich seit Jahrzehnten schon breit genug, und ihre Einführung in unserer schönen Literatur hieß die bekannten Eulen nach Athen tragen. Auch bestand darin durchaus nicht die Wendung, welche die gegen den Berliner Roman gerichtete Opposition nahm. Nicht das Dorf und das platte Land, sondern die Provinz als Zusammenfassung bestimmter Stammeseigenarten erschien als neuentdeckte Insel in der literarischen Strömung, und die Provinzialen, im weitesten Sinne des Wortes als Gegensatz zu dem reichshauptstädtischen Literaturwesen, waren es, die den Kampf und Wetteifer erfolgreich mit diesem aufnahmen. Es war zugleich die Offenbarung der Tatsache, daß die Zentralisierung des literarischen Lebens in einem Mittelpunkt für unsere deutschen Verhältnisse gescheitert war. Schon in Sudermann war die Heimatsliebe des Provinzialen nicht von dem Reichshauptstädter unterdrückt worden. Nun aber regten sich hundert Talente, welche den Kulturzusammenhang ihrer engeren Heimat und deren Eigenart mit dem großen Ganzen in Roman und Novelle zum Ausdruck zu bringen trachteten.

Der Roman, der provinziale Helden und Eigentümlichkeiten sich zum Gegenstand wählt, ist darüber mächtig in die Breite gewachsen. Auch er bewahrt die Verbindung mit der alten Dorfgeschichte, aber er beschränkt sich nicht auf diese kleine Welt. Die Dorfgeschichte führt vielmehr, zum Teil gerade im Gegensatz zu ihm fort, in altem, wenn auch immer reicherem Maße ihr Feld zu pflegen und zu bebauen, während der provinziale Heimatroman ganz der modernen literarischen Bewegung sich anschließt. Er wird daher auch

mit Vorliebe Entwicklungs- und Bekenntnisroman, nur daß er sich meistens von philosophischen und sozialen Tendenzen fern hält und gern die breiten Wege der Unterhaltung einschlägt. Aber er gewinnt in seinen besten Mustern dichterischen Charakter, sei es durch die Eigenart seines erzählenden Tons, sei es durch die in seinen Figuren lebende Gestaltungskraft, und erhebt sich auch aus der Gebundenheit seiner provinzialen Milieuschilderung zu einer inneren Höhe und Reife des nationalen und allgemein menschlichen Bewußtseins.

Wir werden einen Überblick über diesen Heimatroman am besten gewinnen, wenn wir die hier in Betracht kommenden Dichter und Schriftsteller nicht an der Hand des ästhetischen Zollstabes einteilen, sondern sie einfach nach der landschaftlichen Gliederung unseres deutschen Vaterlandes in einer Reihe kleiner Porträtskizzen vorführen.

* *
*

Wenn wir den erfolgreichsten Autor voranstellen, müssen wir mit Schleswig-Holstein beginnen. Gustav Frenssen (geboren 19. Oktober 1863 in dem Stranddorf Bartl) hatte als Dorfprediger schon die beiden Heimatsromane „Die Sandgräfin" und „Die drei Getreuen" geschrieben, ehe ihm mit dem Bauernroman „Jörn Uhl" (1901) der große Erfolg blühte, wohl einer der größten Erfolge, die je ein deutscher Schriftsteller davongetragen hat. Von „Jörn Uhl" sind hunderttausende von Exemplaren verbreitet worden und ein gleiches Los fiel danach sowohl seinen vorangegangenen wie seinen späteren Büchern zu. Zuerst sehr gefeiert von der Kritik, ist er danach von ihr auch heftig befehdet worden, was im übrigen den Mann in dem Schriftsteller nicht beunruhigt hat. Denn ein echter deutscher Mann ist dieser dichtende ehemalige Pfarrer, der seine germanische oder besser friesische Stammesart ebenso scharf bekundet wie die Wesensart seines geistlichen Standes, von dem er sich trennte, um in seinen Büchern zu bekennen, wofür die Kanzel ihm nicht mehr genügend freien Raum zu bieten schien. Viel von seinen inneren geistigen Kämpfen kann man aus der seelischen Natur, der Zwiespältigkeit und mühsam errungenen Festigkeit seiner Helden erkennen. Seine beiden ersten Romane gingen ziemlich unbemerkt dahin; sie boten zum Teil prächtige Naturschilderungen, aber wie namentlich „Die Sand-

gräfin“ in ihren epischen Motiven noch alte romanhafte Züge. Mit „Jörn Uhl“ betrat Frenssen die Bahn des Entwicklungsromans; er gab darin die einfache Lebensgeschichte eines holsteinischen Bauernsohnes von der Kindheit bis zum leiderprobten Mannesalter, eine Lebensgeschichte, die jedoch zugleich die Geschichte einer Familie und die Charakteristik eines ganzen Dorfes ist. Rein äußerlich genommen hat Jörn Uhl in seinem Charakter und seinen Schicksalen eine gewisse Ähnlichkeit mit Paul in Sudermanns „Frau Sorge“; auch er quält sich vergeblich ab, den väterlichen Hof zu erhalten, und verliert darüber seine innere Freiheit, bis er sie, hier allerdings durch ein elementares Ereignis, den Blitzschlag, zurückgewinnt. Bei Sudermann spitzen sich die Begebenheiten fast dramatisch zu, bei Frenssen geht alles mit vielen novellistischen Episoden im epischen Fluß, der sich am Ende in das Unbestimmte allgemeiner Betrachtungen verliert. Mancherlei Stimmen erklingen in dem Buch: Raabes sentenziöser Humor und Stormsche leise Wehmut und dazu eine gewisse steife, pastorale Feierlichkeit in der Betrachtung der Dinge, aber vor allem auch ein echtgermanischer Natur- und Märchensinn — alles dies zusammengefaßt von einer gereiften, ethisch starken und nationalgesinnten Persönlichkeit, die zugleich eindrucksvoll und eigenartig zu erzählen weiß. Meisterhaft ist die impressionistische, vielbewunderte Schilderung der Schlacht bei Gravelotte; sie ist gesehen oder vielmehr nachgezeichnet aus reinen Momenteindrücken, wie sie etwa einem einfachen Mitkämpfer im Durcheinander des Kampfgetümmels blitzschnell vor den Sinnen vorüberziehen. Großstädtische Kritik hat den „Jörn Uhl“ später ein langweiliges Buch genannt; in diesem Sinne sind gewiß auch Goethes „Wahlverwandtschaften“ ein solches.

Als „Jörn Uhl“ seinen großen Erfolg hatte, legte Frenssen sein geistliches Amt nieder — er hatte vordem eine später vielfach aufgelegte Sammlung von „Dorfpredigten“ (1899) herausgegeben — und schrieb „H i l l i g e n l e i“ (1906), in dem er in der Figur seines Kai Lans zugleich ein persönliches Bekenntnis ablegte. Hilligenlei wird eine kleine holsteinsche Stadt genannt, die uns in dem Roman ebenso geschildert wird wie in „Jörn Uhl“ das Dorf der Uhls und Krays; nur liegt sie am Meer und so geht ein frischer, kräftiger Seehauch durch eine Reihe von Kapiteln. Diese lebendige Realistik in der Schilderung des Seelenlebens — so selten in dem stuben-

lustigen deutschen Roman — ist wie die herbe Melancholie in der Liebesszene zwischen Heinke und Boje und ihren beiden Geliebten wohl das Schönste an dem Buch, an dem die Kritik meistens achtlos vorbeisah. Denn es erregte durch andere Dinge einen kleinen Sturm, der der Beurteilung seiner dichterischen Vorzüge nicht günstig gewesen ist. Hilligenlei hat auch eine symbolische Bedeutung; es heißt „heiliges Land" und nach ihm suchen und suchen auch nicht die verschiedenen Personen, von denen der Roman erzählt. Der Held ist wieder der diesmal wirklich an seinem Lebensglück vorübergehende Träumer und Sinnierer; Kai Lans schreibt nach einem unruhigen und bewegten Jugendleben als Theologe „das Leben des Heilands" nach den Ergebnissen der deutschen Wissenschaft als die Grundlage einer deutschen Wiedergeburt. Dieses Leben Jesu Frenssens hat einen eigentümlich-persönlichen Reiz; er hat es sozusagen aus dem Orientalisch-Mystischen in das Bäuerlich-Germanisch-Grüblerische übertragen und aus dem Rabbi von Nazareth einen Frenssenschen Helden gemacht, was ihm allerdings sowohl von der orthodoxen wie von der liberalen Theologie harte Vorwürfe eingetragen hat. Aber nicht jeder vermag es in unsern Tagen, sich ein Bild von seinem Gott oder auch nur seinem Ideal göttlichen Lebens zu schaffen. Ein anderer Vorwurf, den man Frenssen anläßlich von „Hilligenlei" gemacht hat, richtet sich gegen seine Erotik. Er denkt auch hier entschieden freier als ein Pastor und es ist nicht zu leugnen, daß er sich ganz wie Martin Luther eine rein platonische Liebe nicht gut vorstellen kann, ja sogar ein gewisses Wohlgefallen daran hat, seine Heldin Anna Boje und nicht bloß diese bei der Betrachtung ihrer körperlichen Reize auszumalen. Ja, auch über sexuelle Fehltritte läßt er seine Heldin und wie in seinem folgenden Roman „Klaus Hinrich Baas" den Helden leichter und bequemer hinweggehen, als es nicht bloß der sogenannten bürgerlichen Moral, sondern vor allem einem feineren Empfinden entspricht. Darin ist er, wenn auch nicht derb, so doch der rechte Vertreter bäuerlicher Anschauung, daß „die Natur stärker sei als die Sitte", und er ziert sich nicht, das auch seinen jungen Mädchen in den Mund zu legen.

„Klaus Hinrich Baas" (1909) ist das schwächste Werk Frenssens. Es ist ein Kaufmannsroman, der in nicht vorteilhafte Nähe von Freytags „Soll und Haben" rückt. Der Bauernsohn wird hier zum wohlhabenden und geachteten

Hamburger Handelsherrn, der über dem Sinn nach Erwerb innerlich verhärtet und dies selbst am Schluß, wo er eine Reise nach China antritt, sich zum Bewußtsein gebracht hat. Man merkt, daß Frenssen das Hamburger Kaufmannsleben doch nur von außen angesehen hat. Es gibt einige hübsche Episoden, einige prächtige Schilderungen, ein paar humoristische Nebenfiguren, aber das Ganze ist doch eine allzu breite und zu wenig interessante Ausmalung einer kaufmännischen Laufbahn. Dazu treten Frenssens Schwächen — und er besitzt recht starke — hier deutlicher hervor: der Mangel an Komposition, die pastorale Färbung der Reflexion, die in Manier ausartende Stilführung, die mehr schemenhaft gewordene Charakteristik. Trotzdem stecken in dem Werk ein aufrechter nationaler Sinn und ein Blick ins Große und Freie, und gerade in dieser Zeit schrieb er ein Buch, für welches das deutsche Volk ihm noch nach einigen hundert Jahren danken wird, keinen Roman allerdings, sondern nur einen einfachen Bericht: „Peter Moors Fahrt nach Südwest“ (1907). Es ist der auf der Augenzeugen-Darstellung eines deutschen Soldaten beruhende Bericht über die Abenteuer und Gefahren des südwestafrikanischen Herero-Krieges. Soviel man auch dagegen vorgebracht hat, die Jugend unserer späteren Nachgeborenen wird einst in den Schulen diese ungemein anschaulichen Schilderungen mit weit höherem Interesse lesen als gegenwärtig Xenophons Bericht über den Rückzug der Zehntausend. Und daß Frenssen ein echter und großer Erzähler von tiefer, volkstümlicher Kraft ist, bewies er auch in dem „Untergang der Anna Hollmann“ (1911), der Lebensgeschichte eines Seemannes, der durch einen Schiffbruch das Gedächtnis der Vergangenheit verliert und seinen Zorn gegen Gott und gewinnsüchtige Reeder vergißt. Immer wenn Seeluft durch seine Schrift geht, wird Frenssen lebendig und großartig; die Schilderung des Schiffbruchs ist ein episches Kabinettstück, aber erschütternder wirkt der seelische und ethisch-religiöse Gehalt des Buches. Die Figuren in ihrer knappen Holzschnittzeichnung haben ein warmes inneres Leben; wie Jan Guldt, der seinen Vater rächen wollte und gegen Gott trotzt, gebrochen in diesem schweren Kampf mit seinem Gott seine Jugendgeliebte wiedersieht und sie, indem sie sich von ihm abwendet, doch seinem Bilde in ihr treu bleibt, das läßt Tennysons sentimentale Dichtung „Enoch Arden“ hinter sich, obwohl es nicht in Versen, sondern in der bedächtigen, wohl

etwas steifen, aber so überaus innerlichen niederdeutschen Art geschildert ist. Nur daß das Problem des „Gottsuchers" selbst darüber zu kurz gekommen ist.

Trotz seiner geschichtlichen literarischen Selbständigkeit und trotz Frenssen hat Hamburg spät einen großen und eigenartigen Schilderer seiner aus kaufmännischem Weltbürgertum, seemännischer und philiströser Bodenständigkeit sich mischenden Sonderheit gefunden. Seine Dichter wie Falke und Dehmel schließen sich der großen Bewegung des deutschen Geisteslebens an. Gustav Falke versuchte in „Mann im Nebel" (1899) einen Hamburger Roman aus kleinbürgerlichen Kreisen ohne rechtes Gelingen. Der Jugendromane von Otto Ernst wird an anderer Stelle gedacht. Ein trefflicher Humorist, der auch den Hamburger Lokalton und -dialekt gut trifft, ist Wilhelm Poeck (geboren 1866); er schrieb auch Romane aus dem Fischerleben und von der Hallig, zum Teil in plattdeutscher Mundart („In der Ellernbucht", „Sinkendes Land"), dazu ganz prächtige Humoresken aus dem Hamburger Leben wie „De Herr Innehmer Barkenbusch" mit seinen Lügengeschichten, der auch in seinem humoristischen Roman „Der Kriminalkutter" eine Rolle spielt. Bedeutender als diese im ganzen doch mehr komischen als humorvollen kleinen Werke ist sein Roman aus der Hamburger Elbmarsch „Trina Groots Vermächtnis" (1917), der den Niedergang eines alten Bauerngeschlechtes darstellt.

Die Elbinsel Finkenwärder ist der Heimatsort des Dichters Gorch Fock (Pseudonym für Johann Kinau, geboren 1880, gefallen in der Seeschlacht am Skagerrack im Mai 1916) und zugleich der Boden, in dem fast alle seine Dichtungen wurzeln. Meist beschreibt er das Leben der Finkenwärder Hochseefischer in seinen zahlreichen teils humoristischen, teils ernsten, teils platt- und teils hochdeutschen Novellen und Skizzen: „Schullengrieper und Tungenknieper" (1910), „Hamborger Janmooten" (1914), „Fahrensleute" (1915). In den ernsten Dichtungen handelt es sich oft um die Tragik des langsamen Unterganges der Hochseesegler infolge der Zunahme der Fischdampfer, oder um das harte heroische Leben dieses fast vorzeitlich anmutenden Menschenschlages. Seine genaue Sachkenntnis und Charakterisierungskunst macht die Schilderungen höchst anschaulich. In den heiteren Stücken lebt ein äußerst derber Seemannshumor voller Trieb und Schwung. Dieser kommt auch seiner spaßhaftesten Er-

zählung: „Hein Godenwind, der Admiral von Moskitonien“ (1912) zugute, die aus einzelnen Episoden zusammengefügt ist als ein Seemans-Schelmenroman. Der Lust zum Fabulieren, die seiner ganz ursprünglichen Erzähleranlage zugrunde liegt, hat er hier die meiste Freiheit gewährt. In seinem Roman „Seefahrt ist not!“ (1913), mit dem er — wenn auch zum Teil aus unsachlichen Gründen — den größten Erfolg hatte, vermißt man diese Erzählungskunst stellenweise. Die Handlung ist ganz unbedeutend, die Personen, wie stets, mit wenigen festen starken Strichen charakterisiert, so daß einige Längen entstehen. Doch vergißt man sie gern über der heroischen Leidenschaft, die das ganze Buch durchzieht und es fast zu einem Heldenepos des deutschen Seemanns macht.

Auch einige Hamburger Schriftstellerinnen haben sich in der schönen Literatur bekannt gemacht. Adalbert Meinhardt (Pseudonym für Marie Hirsch, geboren 1848, gestorben 1911) ist eine feinsinnige, geistvolle Erzählerin, besonders Novellistin („Novellen“, „Das blaue Buch“, „Heinz Kirchner“), die sich wohl fühlt in der Domäne des Hamburger Patriziats und in deren, oft in Tagebuch- und Briefform gehaltenen Erzählungen es still und gedämpft zugeht wie nur in einem guten Hause. Sie ist eine treffliche Psychologin, die freilich ihre Konflikte bisweilen ohne rechte Lösung fallen läßt. Ist bei ihr alles in vornehmem Stil gehalten, so spiegelt Ilse Frapan-Akunian (1852—1908) in ihren Büchern etwas von der Unruhe ihres ganzes Lebens wider, dem ein tragischer Abschluß beschieden war. Sie schrieb Romane mit anklingenden sozialen und frauenrechtlerischen Tendenzen wie den Züricher Studentinnenroman „Wir Frauen haben kein Vaterland“ und „Arbeit“, dann wiederum Skizzen und Erzählungen aus dem Hamburger wie aus dem schwäbischen Dorfleben und nach ihrer Verheiratung mit dem armenischen Schuldirektor Akunian auch Darstellungen aus Armenien, die dem Mitgefühl mit diesem Volksstamme entsprungen waren. Am besten sind dabei der ehemaligen Hamburger Volksschullehrerin die Studien und Erzählungen aus dem Hamburger kleinbürgerlichen Alltagsleben geraten („Zwischen Elbe und Alster“), in denen ihr herbes Temperament sich zu einer liebenswürdigen Mütterlichkeit dämpfen konnte. Dabei entfaltete sie in der behaglich-sicheren Zeichnung kleinbürgerlicher Originale („Querköpfe“) eine nicht gewöhnliche Charakterisierungsgabe und das

Milieu gelang ihr so vortrefflich, daß die Hamburger selbst geneigt sind, in ihr noch die beste Schilderin ihrer Sonderart anzuerkennen.

Ein Hamburger Humorist, dessen Gebiet freilich nicht die engere Heimat, sondern das Land jenseits des großen Teiches, ist Philipp Berges (geboren 1863 zu Lübeck). Als Redakteur des „Fremdenblattes" wirkend, hat er aus seinen Reisen den Stoff zu seinen humorvoll übertreibenden, an Mark Twain anklingenden Skizzen und Erzählungen („Amerikaner", „Die Halleluja-Jungfrau" u. a.) gewonnen. Humor und zugleich echte Lebens- und Menschenkenntnis zeigt auch der Hamburger Schriftsteller Georg Asmussen (geboren 1856), der auch Reisebilder aus Amerika schrieb, in seinen Romanen, von denen „Stürme" und „Wegsucher" den wirklichen Griff ins Leben und eine gute Gestaltungskraft verraten. Namentlich „Wegsucher", ein Entwicklungsroman, ist ein treffliches Werk, das augenscheinlich mancherlei Selbsterlebtes enthält.

Eine feine, sinnige Dichternatur ist mit Ottomar Enking (geboren 1867 zu Kiel) aus dem holsteinschen Land hervorgegangen. Sein Gebiet ist die schleswig-holsteinische Kleinstadtgeschichte, aber er erzählt auch gern von Wismar, wenn man denn doch seine Bodenständigkeit begrenzen will. Die „Leute von Koggenstedt", „Familie P. C. Behm" (1902) und „Patriarch Mahnke" (1905) sind Genregeschichten, aber der stille Humor, der ihr Leben und ihre Gestalten umschwebt und der sich auch in bitteren Ernst verwandelt, und die reine klare und ruhige Zeichnung einer Dichterhand, die getreu der Natur zu folgen scheint, verraten eine ästhetische Natur, die an dänische Dichter und dänische Maler erinnern könnte. Enking war nicht glücklich, als er in den „Darnekower" (1903) den Ton schwerer nahm, stärkere Farben auch in den im übrigen prächtigen Naturschilderungen auftrug, und die tragische Handlung in eine düstere Schicksalsromantik sich verlieren ließ; doch fehlt es auch in diesem Werk nicht an originellen Figuren, wenn sie auch die schlichte, reizvolle Natürlichkeit der „Familie P. C. Behm" nicht erreichen. Wiederum ein ergreifendes Buch ist „Wie Truges seine Mutter suchte" (1908), voll Raabescher Humore in den Spießbürgerfiguren und doch auch voll echt Enkingscher Eigenart in den Heimlichkeiten der Gefühle des jungen hin- und herschwankenden Helden und Träumers, der seine Mutter findet, um sie zu ver-

lieren. Eine prächtige Schilderung der Schlacht von Eckernförde ist in den Verlauf des Romans eingeschlossen. Merkwürdig scheint ein Ausflug des Dichters in das Gebiet des Pikanten („Das Sofa auf Nr. 6"), aber auch darin zeigt er sich mit manchen unserer großen Humoristen verwandt, die für eine zotige Schnurre etwas übrig haben, wenn auch nur im Privatleben (Raabe, Fontane). Eine psychologisch gut aufgebaute Erzählung ist „Kantor Liebe" (1910), die Geschichte einer ungleichen Ehe, die durch einen Dritten bedroht wird, aber vor dem Bruch bewahrt bleibt. Sein schönstes Werk, nächst der sehr frisch geschriebenen „Familie P. C. Behm" ist „Ach ja in Altenhagen" (1911). Gemächliche Kleinstadt-Milieu- und -Typenschilderungen gruppieren sich um die Geschichte des Holzhändlers Golter Klaren, der als Erbe väterlicher Reichtümer, jung und unternehmungslustig einen freieren Zug in die dumpfe Kleinstadtatmosphäre bringen will, dem Zwange seiner Umgebung und der inneren Gebundenheit aber sehr bald nachgibt. Fast alle Gestalten und Begebenheiten sind mit viel Liebe geschildert, und doch ist nicht zu verkennen, daß Enking nicht eigentlich Kleinstadt-Idylliker ist. Ein leiser Unterton von Bitterkeit ist fast stets zu spüren. Er stellt auch fast immer Konflikte dar, in dem eine Auflehnung gegen Zwang und Enge der Kleinstadt an ihrer dumpfen Unbeweglichkeit scheitert. Oft, zum Beispiel in „Truges", in „Ein Helfer seines Gottes" (1914) erstrebt er sichtlich tragische Wirkungen. Er erreicht sie aber nicht, weil seinen Menschen jede Spur von Heroismus fehlt. So kommt er nur zu bitterm Pessimismus. Besonders „Der Dämon Mutter" (früher „Nis Nielsen") zeigt die Härte und den Sarkasmus Enkings ganz deutlich, der meist nur als Unterton mitschwingt. Von gemütvollem Humor ist hier kaum etwas zu spüren. Dieses Werk, das den ewigen Konflikt zwischen zwei Generationen schildert, der in keinem Buche Enkings fehlt, und zwar hier in der Form der herrschsüchtigen liebenden Mutter, die dem Sohn ein eigenes Leben nicht gönnt und seine schwächliche Seele noch nach ihrem Tode nicht freiläßt, ist eine der geschlossensten Leistungen Enkings. Die Handlung verschwindet hier nicht so oft hinter Schilderungen und ist geschickt und energisch aufgebaut. — Enkings letztes Werk „Claus Jesup", ein großer historischer Roman aus dem Wismar der Hansezeit, krankt daran, daß Größe sich nicht ohne Heroismus darstellen läßt.

Der leidenschaftliche Aufrührer Claus Jesup, dem es gelingt, die Handwerker vom Drucke der Herrschaft des hohen Rates zu befreien, ist seiner Natur nach kein Held, sondern nur ein verbitterter Hasser. Neben ihm stehen jedoch einige sehr lebenskräftige Gestalten. Die Masse des benutzten antiquarischen Stoffes ist leider nicht recht verarbeitet. —

Einen interessanten Winkel der holsteinischen Vergangenheit beleuchtete Albert Johannsen in seinem Roman „Wildnis" (1910). Die Handlung spielt in einem kaum bewohnten Heidemoor, in einer heidnischen Tatern-Ansiedlung.

Karl Trotsche (er wurde im Frühjahr 1920 auf seinem Gute in Mecklenburg von fremden revolutionären Landarbeitern erschossen), der zuerst unter dem Pseudonym Karl Schwerin einige Novellen herausgab, hat in seinem sehr erfolgreichen Hauptwerk „Söhne der Scholle" (1913) das Leben in Mecklenburg um 1840 geschildert. Sein Roman mit bescheidener Handlung ist eine warme und verständnisvolle Verherrlichung des alten mecklenburgischen Patriarchalismus. Besonders liebevoll stellt er das Leben und die Feste der Landesherren dar, deren Heißblütigkeit stellenweise fast an die der Schweden des „Gösta Berling" erinnert. Aber auch die Bauern und die tägliche Kleinarbeit des Landlebens kommen nicht zu kurz.

* * *

Georg Engel (geboren 1866 zu Greifswald) ist der Schilderer der pommerschen Wasserkante und ihrer Gestalten. Im „Hungerdorf" mit seinem krassen Motiv des Muttermordes, den ein Schiffer um einer eitlen Dorfschönen willen begeht, stand er noch unter dem Einfluß des Naturalismus, dann hat ihn Sudermann, auch technisch, beeinflußt. „Die Last" (1899) war ein düsteres psychologisches Thema: ein Bauer steht zwischen seinem kranken Weibe und deren gesunden blühenden Schwester. Nach dem weniger gelungenen Großstadtroman „Zauberin Circe" kam „Hann Klüth, der Philosoph" (1905), eine zwischen Stranddorf und Kleinstadt abwechselnd spielende Familiengeschichte, deren Held, der unbeholfen nachdenkliche Hann Klüth, pommersche Art ebenso glücklich wiedergibt wie die verschiedenen derben Fischergestalten, in erster Linie der köstliche Lügenlotse Oll Kusemann, während die Heldin Lina schon mehr ins Romantische gerückt ist. Engel zeigte hier neben viel Humor auch eine feine Stimmungs-

poesie; das Träumerisch-Melancholische seines Naturells bekundete sich noch stärker in seinem „Reiter auf dem Regenbogen" (1908), der jedoch nicht mit dem vorhergehenden Buch den Vergleich aushält. Charakteristisch ist der Plan des jungen Träumers, dessen Liebes- und Lebensgeschichte erzählt wird, mit der notleidenden Fischerbevölkerung seiner Heimat nach Südwestafrika auszuwandern. Seine besten Dorfnovellen vereinigte Engel in den Sammlungen „Der verbotene Rausch" und „Die Leute von Moorluke" (1910). „Die verirrte Mogd" (1911) spielt wieder in einer pommerschen Kleinstadt und offenbart in der Gestalt eines jungen Mädchens, der Tochter eines Obersten, die Tragik der modernen Philosophie des Sichauslebens; hier hat Engel eine philosophische Vertiefung in der Darstellung einer edlen, aber durch ihre falsche Lebensanschauung auf Irrwege getriebenen Natur erreicht wie nie zuvor, während sein alter Humor in der Zeichnung derbländlicher Episodenfigur ihm treu geblieben ist. In seiner kontrastreichen Mischung von realistischer Gestaltungskraft, schwermütiger Nachdenklichkeit, lyrischer, zum Symbolischen drängender Empfindung und der Hinneigung zum volkstümlichen Humor ist Engel einer der eigenartigsten Romandichter der Gegenwart.

Stärker als Engel, bei dem immer ein literarischer Zug anklingt, ist Max Dreyer, der vielerprobte Dramatiker (geboren 1862 zu Rostock), in seinem Roman von der Wasserkante „Ohm Peter" (1903). Aus dem Bodenständigen heraus erwächst das schöne und schwere Problem des Buches: die Liebe des alternden, einsiedlerischen Mannes zu dem jungen Mädchen, das ihm zur Erziehung anvertraut wird; sie bildet den Abschluß und endet mit männlicher Entsagung. So liegt der Schwerpunkt der Darstellung in der Entwicklung des keuschen, zurückhaltenden Verhältnisses zwischen den beiden, und die enge, kleine Welt des Rügener Fischerdorfes mit ihren originellen und von Dreyer kräftig und humorvoll hingesetzten Gestalten müssen ebenso wie die Unendlichkeit des Sternenhimmels und die Sturmnot des Meeres dazu dienen, ein tiefes, innerliches Einverständnis zwischen den beiden zu begründen. Es ist schade, daß Dreyer sein Talent durch den Kampf mit der Bühne mehr als notwendig dem epischen Schaffen entzogen hat.

Auch der Dramatiker Max Halbe (geboren 1865 zu Guetland) suchte mancherlei Mißerfolge seines so sym-

pathischen Talentes zu vergessen, als er „Die Tat des Dietrich Stobäus" (1911) schrieb, einen Roman, dessen Zeit er in sein Geburtsjahr legte und dem er zum Hintergrund das Gesellschaftsleben der Stadt Danzig und ihre waldreiche Küste gab. Das Buch, mehr eine Novelle als ein Roman, ist besonders merkwürdig durch die Schatten alter Hoffmannscher Romantik, die darin auftauchen und Halbe an die Seite der Neuromantiker führen. Auch der schwere, etwas pathetische Stil verstärkt den Eindruck, daß es beinahe vor hundert Jahren geschrieben sein könnte. Melancholische Stimmungen alternder Männlichkeit legen sich darin bloß, und das nicht besonders originelle Motiv der Liebe eines tieffühlenden Mannes zu einer jungen, in Treulosigkeiten lebenden und liebenden Weiblichkeit ist mit ganz besonderer Wucht der Seelenmalerei durchgeführt. Auch in seinem Novellenbuch „Der Ring des Lebens" walten romantische Stimmungen, die sogar ins Märchenhafte übergehen.

Fester und dauernder fast noch als sein Bruder Gerhart wurzelt Carl Hauptmann (geb. 1858) in seiner schlesischen Heimat. Am deutlichsten zeigen das seine zahlreichen Novellen und kleineren Dichtungen („Aus Hütten am Hange", „Sonnenwanderer", „Nächte", „Schicksale"). Gerade die besten dieser recht ungleichwertigen Stücke beschäftigen sich mit dem stillen, zergrübelten schlesischen Menschenschlag. Ein warmes Mitleid und ernstes soziales Empfinden lebt in den meisten Schilderungen. Auch mit einer größeren Darstellung menschlichen Elendes bei den armen Leuten hat Carl Hauptmann sich versucht in „Mathilde, Zeichnungen aus dem Leben einer armen Frau", ohne daß es ihm gelang, die ermüdende Monotonie des Naturalismus recht zu überwinden. Auf höherem künstlerischem Niveau steht sein Roman des modernen intellektuellen Juden „Ismael Friedmann", aber auch hier klafft das Gedankliche und das Poetische noch auseinander. Beide Elemente finden ihre volle Einheit — außer in einigen der kleinen Dichtungen — nur in dem Roman „Einhart der Lächler", einem wundervoll verträumten, stimmungsvollen lyrischen Künstler-Entwicklungsroman.

Der Romantik nähert sich nicht minder Hermann Stehr (geboren 1864 zu Habelschwert in Schlesien), neben Gerhart Hauptmann wohl der größte unter den schlesischen Dichtern. In seinen Romanen und Novellen ver-

leugnet er dessen Einfluß nicht; aber wenn er auch äußerlich sich als Naturalist gibt, der z. B. seine Personen nur im schlesischen Dialekt sprechen läßt, so ist er doch in der Grundstimmung seines Naturells ganz Romantiker. Stehr vertieft sich mit einer grüblerischen Analyse so sehr in das Seelenleben seiner Figuren, daß er dadurch schließlich über das Alltäglich-Wirkliche herausschreitet; dazu ist es die unbestimmte Sphäre des Wahnsinns und der Visionen, die er in dem einfachen Seelenleben seiner bäuerlichen und kleinbürgerlichen Heldinnen, so vor allem in „Leonore Griebel" (1900) und „Der begrabene Gott" (1905), auftun will und die er völlig ins Romantische kehrt. In beiden Romanen schildert er ein unglückliches Eheleben, in dem Mann und Frau nicht zueinander stimmen, in einem schweren, dunklen Stil; hier wie dort verfällt die Frau in Wahnsinn, der, namentlich in „Leonore Griebel" in breitester Weise in allen Stadien geschildert wird. Wahrer schon bis auf den schauerlichen Ausgang wirkt „Der begrabene Gott" in der Psychologie der Heldin, und das mystische Problem — der Einfluß eines Muttergottesbildes auf den seelischen Zustand der unglücklichen Frau — ist nicht ohne Tiefe entwickelt. Die schlesischen bäuerlichen Nebenfiguren geraten Stehr im übrigen ausgezeichnet. Romantische Stimmungen voll gedankenschweren Lyrismus walten ebenso in „Drei Nächte" (1909), der Lebens- und Entwicklungsgeschichte eines armen Dorfschullehrers, die aber in ihrem düsteren, einheitlichen Kolorit einen starken Eindruck macht. Auch die Erzählung „Das letzte Kind", an Hauptmanns „Hannele" erinnernd, ist in ihrer Einfügung des Märchenhaft-Überirdischen voll Poesie. Stehr hatte in seinem schwerblütigen, melancholischen Temperament das stärkste Hindernis für seine literarische Entwicklung, bis es ihm endlich gelang, dieser seiner Natur in der Abkehr von üblichen dichterischen Formen und in der Überwindung fremden Einflusses reinen Ausdruck zu verschaffen. Die erste Ahnung dieses vollen Gelingens klingt in den „Drei Nächten" schon an, sie ist in einigen Novellen des Bandes „Abendrot" (1917) schon fast verwirklicht. Im „Heiligenhof" (1919) endlich schenkte Stehr uns seine Dichtung in einer Schönheit, die — wie jedes Geschenk einer bis zur Vollendung gelangten Dichterkraft — alles Hoffen weit übertraf. Es hat nicht viel Sinn, diese Dichtung beschreiben zu wollen, aber Lobsprüche ohne charakterisierende Begründung sind an dieser Stelle auch wertlos. Dem Gehalt nach

ist es wohl die religiöse Dichtung unserer Zeit. Sie steht im tiefsten Zusammenhang mit der deutschen Mystik. Sie läßt, was ja für deutsche Religiösität das Wichtige bleibt, in einzelnen Menschen die Religion aufwachsen, und zwar eine Religion, die reine Innerlichkeit ist, weder Heidentum, noch Pantheismus, noch Christentum, noch irgendwie kultgebundene Religiösität, sondern das Einssein mit der Allseele. „Immer wenn die Menschen von dem Ahnen ihrer seelischen Grenzenlosigkeit berührt werden, bemächtigt sich ihrer Heiterkeit und Lebenszuversicht." Und diese schlichte Heiterkeit gibt dem Buch seinen unergründlichen Zauber. Alle dunklen melancholischen und dämonischen Untertöne werden immer wieder bezwungen von bestrickender Harmonie. Der zarteste Legendenton wird — mit wenigen Unterbrechungen — das ganze Werk hindurch innegehalten, ohne daß er je ermüdete, so echt und ungezwungen klingt er. All die vielen Menschen des Buches, die oft harten und wilden Geschehnisse sind in dieses Licht getaucht. Die Sprache quillt als ein unerschöpflicher Strom von Bildern, deren keins gerufen zu werden braucht, jedes sich ungezwungen bietet. Jeder Satz sagt Seelisches, wir stehen immer an der Grenze des Übersinnlichen. Und doch sind wir am Ende in der Landschaft nicht fern vom Rhein und auf dem Heiligenhübel daheim und kennen jeden Fleck des Gartens und der Felder. Jede Schilderung der Welt und Wirklichkeit löst sich auf in überirdische Wahrhaftigkeit, ins Sinnbildliche. Aber alles ist fern von oberflächlicher Glätte und Weichlichkeit. Auch wer Stehrs frühere Werke und seinen Kampf mit Dumpfheit und Bitterkeit nicht kannte, müßte hier überall spüren, daß ein Menschenleben mit Seligkeit und Qual dahinter steht, daß der Dichter die Welt in ihrer wirren Fülle und Zwiespältigkeit wohl in sich aufgenommen hat und daß seine Weltentrücktheit nicht Weltfremdheit bedeutet. — Hoffentlich hat Stehr, der sich so schwer zu eigner Form durchrang, uns noch mehr Werke von solcher Schönheit zu geben. —

Es ist verständlich, daß unsere Ostmarken mit ihren nationalen Gegensätzen ein beliebter Schauplatz für den Roman und die Novelle geworden sind. Clara Viebigs Romane sind schon erwähnt worden, neben ihr hat Marianne Mewis mit ihrem Roman „Der große Pan" (1908) wohl das beste Kulturbild aus dem Osten gegeben. In dem Mittelpunkt ihres Romans steht eine Kraftnatur, ein Herrenmensch,

sowohl in seiner Familie wie gegenüber dem Schicksal, der sein Geschlecht groß machen will und dessen Erbe dann nach seinem gewaltsamen Tode zerschlagen wird. Hier wie in allen anderen ostmärkischen Romanen spielt das Werk der Ansiedlungskommission und der Gegensatz zwischen Deutschen und Polen seine Rolle; so deutsch die Verfasserin empfindet, so bewahrt sie auch dem Gegner gegenüber ein ruhiges Urteil. Marianne Mewis hat auch einen Lübecker Kaufmannsroman „Bröms" (1910) geschrieben, in dessen Mittelpunkt die charakteristische Gestalt eines Handelsherrn steht. Die nationalen Kämpfe in einer kleinen Stadt Posens schilderte mit sehr guter Beobachtung der Familienroman „Deutschkloster" (1909) des Pfarrers Friedrich Paermann; in die Vergangenheit des 13. Jahrhunderts führt der Geschichtsroman „Nach Ostland wollen wir reiten" (1909) von M. von Witten, ein Buch voll nationaler Gesinnung und romanhafter Erfindung. Aus seiner Posenschen Heimat hat dann der Lyriker Karl Busse (1872—1918) eine Reihe guter Genrebilder in verschiedenen Novellen („Die Schüler von Polajowo", „Im polnischen Wind") gegeben.

Das Leben in den baltischen Provinzen, namentlich im Hinblick auf die jüngsten Zeitereignisse dort, schildern sehr eindringlich die Pfarrersfrau Frances Külpe („Mutterschaft") und Alexis von der Ropp („Elkesragge"). Auch Carl Worms behandelt in seinem baltischen Skizzenbuch „Aus roter Dämmerung" das Zusammenleben und die Kämpfe von Deutschen und Letten in den Ostseeprovinzen in gereifter Form.

* * *

Sehr groß ist die Zahl der Talente in unserem Westen, die sich dem Heimatroman und der Heimatnovelle zuwandten; hier vollzog sich eine Rückwirkung gegen das literarische Ostelbien.

Unbekümmert um alle politischen und sozialen Tendenzen hat es Rudolf Herzog (geboren 1869 zu Barmen) dank seinem kräftigen dichterischen Temperament und seinem energischen Vorwärtsstreben beim Lesepublikum zu ungewöhnlichem Erfolg gebracht, der mit „Die vom Niederrhein" und „Das Lebenslied" einsetzte und in dem Wuppertaler Roman „Die Wiskottens" (1905) bisher seinen Höhepunkt fand. Herzog ist der ausgesprochene Lebensbejaher und Optimist

und diese Melodie seines schriftstellerischen Lebensliedes fand daher nach dem eine Zeitlang allzu breit sich machenden resignierten Pessimismus des ostelbischen Schrifttums großen Anklang; man war des trübsinnigen Wesens satt geworden und freute sich an dem Humor und dem frischen Zuversichtston des rheinischen Dichters, der seine Lebensbilder aus dem Künstler- und Fabrikantenleben so flott und unterhaltend hinsetzte. Die „Wiskottens", die es zu hohen Auflagen gebracht haben, boten zudem eine Art interessanten Kulturbildes, in dem freilich Vergangenes und Gegenwärtiges sich etwas willkürlich mischten. Der Künstlerroman „Der Abenteurer" war dagegen kein Fortschritt; er enthält aber einige prächtige landschaftliche Schilderungen. In den „Hanseaten" versuchte Herzog sich auch an einem das Hamburger Kaufmannsleben im Zusammenhang mit den großen Ereignissen der Zeitgeschichte schildernden Roman. In den „Burgkindern" (1911) wandte er sich wieder dem Rheinland zu und ging diesmal in dessen französische Vergangenheit zu Anfang des 19. Jahrhunderts zurück, um mancherlei Lebensschicksale mit nationaler und leicht anklingender pädagogischer Tendenz vorzuführen. In seinem letzten Roman „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" (1917) behandelte er das Emporkommen des Kruppschen Hauses, mit Geschick ein zeitgemäßes Thema zur rechten Zeit aufnehmend.

Nicht so bodenständig in seinem literarischen Schaffen ist Herzogs Landsgenosse Walter Bloem (geboren 1868 zu Elberfeld). Sein Studentenroman „Der krasse Fuchs" (1906) hat denselben rheinischen jugendlichen Helden wie der sich daran anschließende „Paragraphenlehrling", später in das „Jüngste Gericht" umgetauft. Der Studentenroman bot weit mehr als die gewöhnlichen, mit äußerlichem Humor und Sentimentalität ausstaffierten Bilder studentischer Jugendlust; er rührte in rücksichtsloser naturalistischer Darstellung an die sexuelle Frage und an die innigen Beziehungen des seelischen und körperlichen Lebens in der Erotik. Leichter gehalten war das „Jüngste Gericht", ein Referendarroman, mit einer tendenziösen Spitze gegen die unsoziale Juristerei und mit allerlei Genreszenen aus dem bergischen Fabrikgetriebe. Seinen größten Erfolg errang er mit der Trilogie vom Kriege 1870/71: „Das eiserne Jahr", „Volk wider Volk" und „Die Schmiede der Zukunft". Die temperamentvolle Lebhaftigkeit der Schilderung verbarg dem großen Publikum die Ober-

flächlichkeit und Phrasenhaftigkeit der Bücher. Auch mit seinem Elsässer Roman „Das verlorene Vaterland“ behauptet er sich noch in der Gunst des Publikums als einer der beliebtesten Romanschriftsteller.

Im Wuppertal und dessen weiterer Umgebung spielen die beiden ersten Romane von Walter Ziersch („Zwei Brüder“, „Wider die Welt“); gemeinsam ist ihnen die idealgesinnte Natur des Helden, die im Widerstreit mit seiner Umgebung ihrem Druck unterliegt. Dieser Wuppertaler Poet schrieb dann etwas unvermittelt einen Münchener Roman „Du gehst einen schweren Gang“ (1912), einen neuen Beitrag zur alten Naturgeschichte des „Verhältnisses“, in seinem erotischen Naturalismus zugleich voll echter Stimmung des Münchener Lebens und literarisch eine außerordentliche Talentprobe.

Aus dem Bergischen stammt auch Walter Schulte vom Brühl (geboren 1858 zu Gräfrath), der in dem an Gustav Freytag erinnernden Roman „Der Marschallstab“ (1895) und nicht zuletzt in den „Revoluzzern“ (1904), die das tolle Jahr 1848 mit viel Humor schildern, überaus ansprechende Genrebilder aus dem bergischen Volks- und Sittenleben gezeichnet hat. In seinem westfälischen Roman aus den Freiheitskriegen „Sachsenschädel“ sowie in dem keinen Geringeren als Voltaire zum Helden wählenden Buch „Der Meister“ (1907) bewies er die gleiche volkstümliche Charakterisierungskunst und eine vortreffliche Kenntnis des geschichtlichen Elements, so daß sie zu unseren besten neueren Geschichtsromanen zu rechnen sind.

Ganz im Novellistischen gehen die niederrheinischen Skizzen des Dramatikers Wilhelm Schmidtbonn (geboren 1876 zu Bonn) auf, die er unter dem Titel „Uferleute“ und „Die Raben“ veröffentlichte; sie sind voll schöner bildhafter Anschaulichkeit in der Darstellung und von feiner Psychologie, nicht zuletzt auch voll innerer Opposition gegen den anwachsenden Industrialismus, der das Leben der einfachen, schlichten Menschenkinder der Natur immer mehr entfremdet.

Heimisch am Niederrhein fühlt sich vor allem Josef Lauff (geboren 1855 zu Köln), der „Hohenzollern-Dramatiker“, dem die Kritik übel genug mitspielte, mehr als nach seinem Talent gerechtfertigt war, das sich als ein gemäßigter Wildenbruch wohl am besten kennzeichnen läßt. Er begann

mit historischen Epen und Romanen aus dem Mittelalter („Die Hexe", „Regina Coeli", „Im Rosenhag") in einer gesucht altertümlichen Schreibweise, die den alten romantischen Geist wieder wach ruft; selbst tote Gegenstände haben hier eine die Schicksale der Helden mitfühlende und sie im voraus ankündende Seele. Mit dem Roman „Kärrekiek" (1902) vollzog sich sein Übergang zur Gegenwart und zur Schilderung von Land und Leuten am Niederrhein und danach folgte eine ganze Serie weiterer Bücher gleichen Charakters („Marie Verwahnen", Pittje Pittjewitt", „Frau Aleit", „Der Deichgraf", „Die Tanzmamsell", „Kevelaar"), die beim Publikum ziemlich erfolgreiche Aufnahme fanden. Lauff hat hier manches von der landschaftlichen Stimmungspoesie Raabes und in der Charakteristik kleinbürgerlicher Typen auch einiges von dem Humor des Altmeisters sich angeeignet; sein Temperament, auf die nationale Begeisterung gestimmt, sucht mit Vorliebe die Konflikte zwischen klerikaler Unduldsamkeit und geistigem Freiheitsdrang, wobei die Tendenz bei ihm die Gegenseite auch menschlich nur im schlechtesten Lichte zeigt. Das eigentlich Niederrheinische der Stamm- und Denkart ist ihm übrigens recht wenig gelungen; man spürt allzusehr bei Lauff das literarische Moment, das nicht aus inneren Erlebnissen schafft.

Breit spinnt Julius Haarhaus (geboren 1847 zu Barmen) seine der Geschichte des Rheinlandes entnommenen Novellen („Unter dem Krummstab", „Der Marquis von Marigny", „Der Bopparder Krieg") aus, in denen ein behagliches Erzählertalent sehr hübsch und fesselnd sich bekundet. „Der Marquis von Marigny" ist zugleich ein interessantes Kulturbild aus der rheinischen Emigrantenzeit. Seine Jagdromane („Der grüne Dämon" und „Haus Malepartus") zeichnen sich durch Frische und Schlichtheit angenehm aus. Sein Verlegerroman: „Die da zween Herren dienen" gibt eine interessante Schilderung des Leipziger Buchhandels, kann aber auf höhere Wertung keinen Anspruch machen.

Emil Kaiser (geboren 1868 zu Ehrenfeld) hat den Kölner Sittenroman zu seiner Spezialität erhoben und u. a. im „Karneval" in naturalistischer Weise die recht dunklen Schattenseiten des frohen Treibens aufgedeckt, die mit diesem rheinischen Fest verknüpft sind — ein Buch, das seines Inhalts wegen starken Absatz fand, aber den Autor bei den Kölnern nicht sehr beliebt gemacht hat. Ganz Romantiker ist dagegen Fritz Zilcken (geboren 1846 zu Beuel) in seinen

Novellen und phantastischen Geschichten, die sich durch reiche Erfindungsgabe und echtnovellistischen Erzählerton auszeichnen. Ein guter Unterhaltungsschriftsteller, der auch literarische Ansprüche befriedigte, war Ernst Müllenbach (Lenbach, 1862—1901); seine rheinischen Romane und Novellen zeugen von Phantasie der Erfindung und von Anmut und Humor der Darstellung („Aphrodite"); im „Schutzengelchen" gab er einen trefflichen Kölner Geschichtsroman aus der Zeit von 1812.

* * *

Auf den Wegen der Clara Viebig, sofern die Eifel auch der Schauplatz ihrer Novellen ist, hat Emmi Elert (geboren 1864 zu Bremen) mit ihrem Roman „Auf vulkanischer Erde" eine stark realistische Talentprobe abgelegt, sie ist hier wie in ihren andern Büchern („Zaungäste des Glücks", „Funken unter der Asche") etwas kraß in ihren Effekten, voll tendenziösen Eifers gegen pfäffische Bigotterie und falsche Gesellschaftsmoral; in ihrem besten Eifelroman „Die Grundmühle" kommt sie der Viebig am nächsten. Nanny Lambrecht (geboren 1868 zu Kirchberg) hat sich die hohe Venn, besonders das Grenzgebiet des Wallonischen auserſehen, das sie mit eindringlicher Kenntnis dieser gemischtsprachigen Bevölkerung beherrscht („Das Haus im Moor", „Geschichten aus der Wallonie", „Was im Venn geschah"); aber ihre bisweilen überhitzte Darstellungsart verirrt sich in allzu gehäuften Motiven des Schaurigen und Blutrünstigen.

Bei Hermann Wette, dem geborenen Westfalen und in Köln lebenden Arzt (geb. 1857 zu Herborn, gest. 1918) mischen sich Heimatssinn und spekulative Betrachtung, die bisweilen in einem lyrischen, rhythmisch bewegten Strom ausklingen. Die „rote Erde" ist das Jugendland seiner Romanhelden und Land und Leute schildert er in breiter, behaglich-humorvoller Weise in zahlreichen anekdotischen Zügen. Aber wichtiger und wertvoller ist ihm die innere seelische Entwicklung. „Krauskopf" (1903—05), ein dreiteiliger Roman, behandelt den Lebenslauf eines Westfalensohnes von der Kindheit im Münsterlande bis zu dem Antritt seines ärztlichen Berufes. Das eigentlich Psychologische steht dabei hinter dem Gegenständlichen der Umwelt zurück; der Schwerpunkt ist vielmehr in die Entwicklung der jugendlichen Gedankenwelt gelegt, und hier liegt das religiöse Problem dem Autor vor allem am

Herzen. Aus der stockkatholischen Gedankenwelt heraus wird der junge Westfale nicht ohne mancherlei innere Kämpfe und äußere Beeinflussungen — auch der Kulturkampf spielt in seinen Lebensgang hinein — über den Umweg des nüchternen Materialismus zu einem freien, pantheistisch angehauchten Christentum geführt. Auch den Verirrungen des studentischen Alkoholismus entwindet er sich nur durch die sittliche Willenskraft, welche die Liebe in ihm stärkt. Das Buch atmet einen durchaus persönlichen, echt dichterischen und gedankenreichen Geist, der zugleich voll echter Heimatsliebe ist. In Wettes zweitem Roman „Spökenkieker" (1907) ist die Umwelt nicht so reich, dafür das seelische Leben vertiefter: es ist die Geschichte eines durch Trunksucht gebrochenen Charakters, die er selbst in seinen Aufzeichnungen gibt, nachdem er durch die Hilfe eines befreundeten Arztes sich von seinem Laster befreit. Das etwas düstere Bild wird gehoben durch die Naturliebe und den religiösen Sinn des Unglücklichen; wie der erste Roman ist auch dieser erfüllt von mancherlei volkstümlichen Weisen und schwungvollen lyrischen Rhythmen. Mehr einen äußeren als inneren Lebenskampf gibt der letzte Roman des Dichters „Jost Knost, der Herkules von Latop" (1908), voll derber Humore, die in sprachlicher Hinsicht nicht ohne Manier; der Held, der in Amerika schon in Gefahr stand, sich und sein Deutschtum zu verlieren, kehrt schließlich zu dem heimatlichen, heruntergekommenen Hof zurück, um ihm seine volle Kraft unter schwierigen Verhältnissen zu widmen. Das Sichselbstfinden, das Wachsen und Freiwerden ist der den Wetteschen Helden gemeinsame Zug, und hätte der Dichter die reflektierende Sprödigkeit seines Naturells überwunden, sich von dem allzu Provinzialen losreißen und sich der künstlerischen Komposition besser anschmiegen können, so gehörte er wohl wie Frenssen zu den bekanntesten Autoren des deutschen Romans.

* * *

Aus dem Weserlande schrieb die Balladendichterin Lulu von Strauß und Torney (geboren 1873 zu Bückeburg) ihre ersten Dorfgeschichten „Bauernstolz", denen sie den Roman „Aus Bauernstamm" (1902) folgen ließ. Hier wirken Dorf und Großstadt gegeneinander; ein Bauernsohn studiert Theologie, um danach weder in der Stadt noch auf dem Lande wieder Wurzel fassen zu können. Besser als dies

etwas farblose Buch war „Ihres Vaters Tochter“, ein Tagebuchroman einer innerlich reifenden Frau, die in gleiche Schuld wie ihr Vater verfällt und erst dadurch die Liebe zu diesem zurückgewinnt. Ihre volle Kraft entfaltete die Dichterin jedoch erst, als sie auch die Geschichte in ihr Milieu einbezog. Die beiden Erzählungen „Der Hof am Brink“ und „Das Meerminneke“ zeigten sie in der knappen, anschaulichen Darstellungskunst auf der Höhe. Einen großen Zug bekundete dann ihr im 13. Jahrhundert spielender Roman „Luzifer“ (1907), der den Kreuzzug gegen die Stedinger behandelt. Hier spielt das religiöse Element mit hinein: der junge Burkard, dessen seelische Kämpfe im Kloster den stolzen Bauerntrotz in ihm nicht brechen, wendet sich nach der schmachvollen Niedermetzelung der Stedinger vom Christentum ab und stirbt als Heiliger, der „Luzifer als den vierten“ in der Gottheit verkündet, den Flammentod des Ketzers. „Luzifer“ ist in seiner romantischen Anlage trotz des Bruches in der Komposition das bewundernswürdige Werk einer dichterisch hochbegabten Frau und steht uns höher in seiner Herbheit als die vielgepriesenen Bücher der Handel-Mazzetti. „Judas“ (1911), ein Bauernroman aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, gibt sich als ein breites Kulturbild des bäuerlichen Lebens, das durch die eigenartige Bauerngestalt des Titels kaum einheitlich zusammengefaßt wird, aber gerade in der Charakteristik besondere Vorzüge besitzt. In der Schilderung bäuerlichen Lebens erinnert wohl manches an die Viebig; dieselbe feine Lebensbeobachtung, dieselbe Kunst, in epischen Einzelbildern sich auszubreiten, zeichnet auch die Dichterin aus, nur ist ihr Temperament zurückhaltender, ihre Darstellung strenger und herber, und diese Herbheit prägt sich auch in ihrem Stil aus.

Auf lyrischen Ton gestimmt ist die Eigenart von Max Geißler (geboren 1868 zu Großenhain), der in seinen Romanen unaufhörlich den Schauplatz wechselt und in „Tom der Rainer“ sogar in die Welt überlebter Romantik sich verliert. „Das Moordorf“, sein bestes Buch, knüpft an die Kultivierung des Teufelsmoors bei Bremen an, aber interessanter als die Charakteristik der Figuren ist das feine Nachempfinden des Lebens und Webens in der Natur selbst, für das Geißler wie Stifter geschärfte Sinne zeigt. Sehr farbig ist in „Santa Croce“ die Darstellung des italienischen Volkslebens, neben welcher die Liebesgeschichte eines Schriftstellers verblaßt.

„Hütten im Hochland“, nicht minder durch Naturschilderungen ausgezeichnet, führt in den Böhmerwald, „Am Sonnenwirbel“ ins Erzgebirge, aber überall sind es nicht die Menschen, die interessant und eigenartig hervortreten, sondern vielmehr das persönliche Verhältnis des Dichters zu der Natur selbst macht den Reiz dieser lyrisch gefärbten Epik aus, die allerdings bisweilen in das Ermüdende geht.

Das Hessenland (Oberhessen) hat zwei sehr beachtenswerte Talente in Alfred Bock und dem verstorbenen Wilhelm Holzamer. Alfred Bock (geboren 1859 zu Gießen) ist von beiden der stärkere Realist und Sittenschilderer: seine Welt ist das Dorf und die Kleinstadt. Die bedeutsamsten seiner Schriften in der Zeit von 1899—1910 sind die großen Erzählungen, die nur teilweise den Namen Roman verdienen: „Die Pflastermeisterin“, „Bodo Sickenberg“, „Der Flurschütz“, „Kinder des Volks“, „Kantor Schildköters Haus“, „Der Kuppelhof“, „Der Pariser“, „Die Oberwälder“ und „Grete Fillunger“. Es sind nicht nur Liebes- und Ehegeschichten, vielfach mit tragischem Ausgang, wie „Die Pflastermeisterin“, „Der Kuppelhof“ und „Der Flurschütz“, sondern es mischen sich auch mancherlei andere soziale und selbst politische Motive („Der Pariser“) in seine kurzgefaßte, realistische Darstellung, die auch in erotischen Dingen kein Blatt vor den Mund nimmt. Er stellt seine Bauern in ihrer ganzen Roheit und Schlauheit, in ihrer Freß- und Trinklust hin und ist daher ein Sittenmaler wie nur einer von den Niederländern Teniers und Ostade; dabei weiß er auch Humor und Ironie in der Zeichnung zu entwickeln, wie ihm andererseits jede falsche Sentimentalität fremd ist. Darin wurzelt seine literarische Bedeutung für seine hessische Heimat, die in einer späteren Zukunft vielleicht noch wachsen wird. Jedenfalls dürften seine volkstümlichen, bisweilen ganz trocknen Sittenschilderungen die Novellen von Wilhelm Holzamer, des früh verstorbenen Lyrikers (1870—1907), wegen ihres kulturgeschichtlichen Wertes doch noch überdauern, obwohl dieser weit mehr echtes dichterisches Gemüt besaß. Seine Erzählung „Auf staubigen Straßen“ und seine Romane „Peter Nockler, Geschichte eines Schneiders“, „Der heilige Sebastian“ und „Der Entgleiste“ zeichnen sich durch feinsinnge Seelenmalerei und durch intime Reize der Darstellung aus. Holzamers Dichterart entfaltet sich stets rein und innig in seinen Helden, ob es sich nun um die Seele eines armen Schnei-

ders oder wie in dem mittelalterlichen „heiligen Sebastian" um das tiefe Ringen eines Priesters handelt, der um eines Weibes Willen mit der Kirche bricht. In dem „Entgleisten" hinterließ er sein bestes Werk, ein Stück Autobiographie, voll kraftvoller, naturalistischer Zeichnung des Dorflebens, unter dessen Gestalten das hessische Weib in seiner Mutterliebe am eindringlichsten verkörpert ist.

* * *

In Bayern fuhren Ganghofer, Maximilian Schmidt und Wilhelmine von Hillern fort, den Hochlandsroman zu kultivieren. Michael Georg Conrad, der dem Naturalismus Prophet gewesen, schrieb u. a. noch den Roman „Majestät" (1902), eine mehr romantisch-pathetische Verherrlichung König Ludwigs von Bayern und seines traurigen Schicksals, und wandte sich dann dem fränkischen Dorfroman („Der Herrgott am Grenzstein") zu. Aber auch in der süddeutschen Kunststadt erwachte ein neuer Geist, künstlerisch und literarisch, der in den beiden bekannten Zeitschriften „Jugend" und „Simplicissimus" (gegenüber den alten „Fliegenden Blättern") vielleicht seinen bezeichnendsten Ausdruck gefunden hat. Die Opposition, die künstlerische wie die literarische, wandte sich gegen das bureaukratische Lineal des Preußentums, das sein Übergewicht im Reiche geltend machte, und gegen den einheimischen klerikalen Krummstab; kein Wunder, daß sie auch die schöne Literatur und nicht zuletzt die Bühne als Werkzeug benutzte. Mit Vorliebe blieb man auch hier dem Milieu der Bauerngeschichte treu, aber die Augen, mit denen man dies Milieu anschaute, entdeckten doch andere Dinge als die alte bajuvarische Gemütlichkeit der beliebten Volksschriftsteller.

Noch Romantiker ist Benno Rüttenauer (geboren 1855), der Kunsthistoriker, der in seinen Novellen („Der kleine Volland", „Heilige" und „Unmoderne Geschichten") allerlei Lebensläufe und Geschichten in einer wohlstilisierten Mischung von Phantasie, Schalkhaftigkeit und feiner Ironie gegen den Klerikalismus erzählt. Dagegen fiel sein Pariser Roman „Zwei Rassen" mit seinen Kulturgesprächen ab. Weit derber, bajuvarischer und in der Darstellung naturalistischer erscheint neben ihm Josef Ruederer (geb. 1861 zu München, gest. 1915), der Dichter der „Fahnenweihe", in seinen „Tragiko-

mödien" und „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten"; auch aus ihm flackern romantische Lichter, aber das Salz der Satire und des Spottes verleiht ihnen erst ihre rechte Färbung. Manches erinnert an E. Th. A. Hoffmann in seiner Phantastik, der dann wieder die nüchternste Lächerlichkeit gegenübertritt; all seinen Hohn gießt er über das Philisterpack aus. In seinem Erstlingsbuch, dem naturalistischen Lehrerroman „Ein Verrückter" (1894) zeigte er den verzweiflungsvollen und vergeblichen Kampf eines armen Schulmeisters mit seinem Ortsgeistlichen — ein bayrisches Kulturbild voll schneidender Tragik. Als der eigentlich satirische Geist des Münchner Schrifttums erwies sich indessen Ludwig Thoma (geboren 1867 zu Oberammergau), der ehemalige Jurist und gegenwärtige Redakteur des „Simplicissimus", in seinen Bauerngeschichten („Agricola", „Die Wilderer") und in seinen juristischen Satiren („Assessor Karlchen") sowie in den nicht zuletzt gegen das moderne Schulwesen gerichteten, schon an anderer Stelle erwähnten „Lausbubengeschichten". Auf einen ästhetischen Geschmack ist seine Satire nicht berechnet, die bisweilen wie die Peitsche eines Fuhrmanns klatscht und trifft; die Grazie schmückt seinen Humor nicht, der bald nüchtern und kalt wie ein juristischer Lehrsatz, bald bäuerlich-derb sich gibt. Ludwig Thoma ist eine phantasielose Natur, aber er besitzt einen scharfen Beobachterblick und die Rücksichtslosigkeit zu sagen, was er sieht, dazu ist er ein ausgezeichneter Kenner des bayrischen Bauerncharakters; so sind denn auch seine Bauerngeschichten durchaus ungeschminkt, ohne Spur von Sentimentalität, sie bringen ihren Humor ebenso sachlich vor wie ihre Tragik. „Andreas Vöst" (1905) erzählt den vergeblichen Rechtskampf eines Bauern gegen die vereinigten Vertreter des Klerikalismus und der Bureaukratie wie einen Fall der Wirklichkeit, und sein Einzelschicksal wird zugleich zu einem allgemeinen politisch-satirischen Kulturbild. „Der Wittiber" (1903) greift in das bäuerliche Sittenleben und gibt in harten, kräftigen Strichen eine daraus erwachsende düstere Familientragödie zwischen Vater und Sohn.

Johann Georg Seeger (geb. 1867 zu Schweinfurt), sucht in seinem Bauernroman aus Franken „Kilian Kötzler" (1919) einen philosophischen Bauern zu zeichnen, der sich in einem Tagebuch mit Gott und der Welt und sich selbst auseinandersetzt. Es gelingt ihm aber nicht immer, die rechte Schlichtheit zu erreichen.

Die bedeutendste unter den bayrischen Schriftstellerinnen ist Anna Croissant-Rust (geboren 1860 zu Dürkheim). Auch sie wurde zuerst vom Naturalismus beeinflußt und schrieb im „Feierabend“ (1893) eine grelle Münchner Armeleutgeschichte mit der üblichen sozialen Tendenz. In den Skizzenbüchern „Lebensstücke“ und „Gedichte in Prosa“ gewann sie an psychologischer Feinheit, die freilich noch von einer gewissen nervösen Unruhe und frauenhafter Phantastik beeinträchtigt wurde. Erst in der Pfälzer Kleinstadterzählung „Pimpernellche“ (1901) entfaltete sie einen überlegsamen Humor und eine komische, auf der guten Beobachtung des Kleinen und Alltäglichen im Menschengetriebe beruhenden Charakterisierungskunst; die tragikomische Wirkung der armen Heldin in Gestalt und Schicksal ist aus einer echthumoristischen Lebensanschauung herausgeboren. Nach dem in seinen einzelnen Stücken etwas breiten Skizzenbuch „Aus unseres Herrgotts Tiergarten“, das allerlei bäuerliche Originale zusammenstellt, erschien der Tiroler Dorfroman „Die Nann“ (1906), sehr lebendig erzählt, in einzelnen Zügen von starkem Eindruck, aber zum Schluß hin sentimentalisch sich verflachend. Den vollen, sentimentalen Humor, der der Croissant eigen und mit dem sie Menschen und Dinge betrachtet, spiegelte ihre komische Kleinstadtgeschichte „Winkelquartett“ (1907) wider, die neben „Pimpernellche“ ihre Kunst des komischen Genres auf der Höhe zeigt.

* * *

Auch im Schwabenland tritt das Bodenständige und der Stammcharakter bedeutsam im Literarischen hervor. Als den Verfasser einer Schultragödie („Unterm Rad“) haben wir Hermann Hesse (geboren 1877 zu Calw) bereits kennen gelernt. Sein erster großer Erfolg war jedoch „Peter Camenzind“ (1904); der Roman gehört zur Gattung der Entwicklungsromane und schildert in feiner, sprachgewaltiger und sprachpoetischer Art das Leben eines schweizerischen Bauernsohnes, der mit seiner Poetennatur durch die Welt zieht, ein paar komisch-unglückliche Liebesgeschichten erlebt und dann der treue Freund eines armen Krüppels wird, bis er schließlich in sein Heimatdorf zurückgeht und trotz seiner literarischen Bildung sich dort als Bauer und Gastwirt niederläßt. Eine weiche, wohl etwas sentimentale und doch wahrhaft poetische Stimmung geht durch den

Lebenslauf dieses Träumers, der etwas an Eichendorffs romantischen „Taugenichts" erinnert, obwohl ihm nicht wie diesem das Glück in den Schoß fällt; auch er hat seine Freude an dem lebendigen Spiel der Natur, an den Wolken des Himmels und den Wundern der Alpenwelt. Einen gewissen scharfen Gegensatz schafft der Dichter dabei durch allerlei kleine satirische Streiflichter auf das moderne Literatentum. Hesse hat seine dichterischen Anregungen von Keller empfangen, aber sein Naturell ist lyrischer gestimmt, wurzelt stärker im Idyllischen, das immer ein Zug der schwäbischen Dichtung geblieben, und ist zugleich von dem romantischen Sehnsuchtshauch durchwoben, zu dem die Selbstbescheidung, wie sie zum Schluß sein Peter Camenzind übt, dann einen männlichen Gegenzug bildet. Diese weichen, lyrischen Stimmungen erklingen auch in seinen Novellen „Diesseits" (1907), die freilich nicht viel mehr als Episoden aus dem Kleinstadtleben bieten. Ein schönes Buch ist der Roman „Gertrud" (1910), die Geschichte eines musikbegabten Jünglings und seiner entsagungsvollen Liebe zu einer eigenartigen Mädchengestalt, die als Gattin eines Sängers unglücklich wird. Es ist wieder wie „Peter Camenzind" ein Ich-Roman, der die Auflösung der epischen Vorgänge in stimmungsvolle Betrachtung begünstigt. Von den Dingen der Umwelt wird nur das Notwendigste gegeben, alles ist in das Seelische und Träumerische getaucht, und um die Gestalten liegt ein dichterischer Reiz, der sie bei aller Lebenswahrheit über die Prosa der Alltäglichkeit weit erhebt. Dazu ist Hesses Sprache in ihrem sanften Rhythmus wie aus dem Geist der Musik herausgeboren. In den Erzählungen „Nachbarn" (1908) und „Umwege" bemüht er sich mehr um realistische Darstellung auch des äußeren Lebens, was der Wirkung nicht immer vorteilhaft ist. Der Einfluß Kellers verdeckt hier Hesses Eigenart zu sehr. So sehr man die bewußte Kunst dieser Erzählungen, die treffsicher gezeichneten Charaktere und viele Schönheiten im einzelnen bewundern muß, sie bewegen den Leser nicht so im Innersten, wie die jugendlich-warmen Novellen „Diesseits". Dieselbe Wärme atmen aber wieder die „Drei Geschichten aus dem Leben Knulps", Geschichten von einem Landstreicher, der doch so ein feiner und im schönsten Sinne reinste Seelenkultur beweisender Mensch ist, und sich über sein unnützliches aber doch so schönes Leben mit einem Freunde und mit seinem Gott auseinandersetzt. Mit ihrem

sommerlich warmen Ton und ihrer schlichten Gedankentiefe gehören sie zu dem Schönsten, was Hesse geschrieben hat. Nach dem melancholischen Roman „Roßhalde" (1914), dem Roman einer innerlich zerbrochenen Ehe, nahm Hesse in seinen „Märchen" (1919) eine Jugendliebhaberei wieder auf. Doch während jene ersten romantischen Märchendichtungen („Eine Stunde hinter Mitternacht" (1889) von den romantischen Märchen nur ihre phantastisch-bunte Schönheit und den unwirklichen Stimmungszauber wieder neu aufnahmen, suchte diese letzten ihnen auch in der allegorisch-symbolischen Darstellung philosophischer Träume zu folgen, wobei bei Hesse meist die franziskanische Idee von der Sehnsucht des Menschen, dem Tier und dem Baume Bruder zu sein, den letzten poetischen Sinn gibt. — Neuerdings scheint Hesse eine Entwicklung durchgemacht zu haben, deren Ziel noch nicht zu erkennen ist. Er scheint den Zusammenbruch der traditionellen europäischen Gesellschaft durch den Weltkrieg viel tiefer erlebt zu haben als andere. Seine Gestalten, so innerlich sie auch erfaßt waren, lebten früher stets in engstem Zusammenhang mit dem alten Herkommen, ja völlige patriarchalische Bindung schien oft ihre Sehnsucht zu sein. Das ist in seiner letzten Novelle „Klein und Wagner" (1920) anders geworden. Da trennt sich der Mensch von allem, was ihn bindet, ist nur er selbst, eine Seele in der Welt. Nur einer hat sonst Menschenseelen so hüllenlos, so ohne alle gesellschaftliche Maske dargestellt: Dostojewski. Und dessen Einfluß auf diese Novelle Hesses ist allerdings so stark, daß sich noch nicht absehen läßt, wohin Hesse von dem Strom, der ihn ergriff, geführt werden wird.

Webt um Hesses Novellen und Romane meist das Dämmerlicht jener Romantik, die sich dem Lärm der Wirklichkeit gern verschließt, so ist Emil Strauß (geboren 1866 zu Pforzheim) herber und realistischer. Ihn hat sein Leben über das Weltmeer nach Brasilien geführt, und wenn seine gestaltende Kraft vor allem bei den Bauern seiner schwäbischen Heimat sich erprobt, so führt er sie doch wie im „Engelwirt" (1900) und den Novellen „Menschenwege" (1898) gern in das fremde Land, damit sie ihre gesunde Männlichkeit nach den „Schwabenstreichen" ihres Temperaments wiederfinden. Strauß's Talent ist wesentlich novellistisch. Auch „Freund Hein", der schon erwähnt wurde, ist ja durchaus kein eigentlicher Roman; und in dem einzigen Roman, den er geschrieben: „Kreuzun-

gen" (1904) verliert sich das Naturell des Dichters über den Schwabenstreich hinweg in das Problematische, wenn hier die freie Ehe über die konventionelle gestellt wird. In „Hans und Grete" (1910) ist er wieder zur Novelle zurückgekehrt, und in dieser Sammlung schlägt er alle Töne seiner dichterischen Begabung an, von der prägnanten, auf eine überraschende Wendung gestellten Heimatnovelle bis zum bewegten, fieberhaften Stimmungsbild des eigenen Lebens in der brasilianischen Farm, wobei sich zeigt, daß auch in ihm noch ein tüchtiger Schuß schwäbischer Romantik steckt. Eine ins Melancholische gewandte Romantik beherrscht seine Novelle „Der Spiegel" (1919) sogar ganz, in der ein alternder Mann im Spiegel seine Jugend, die Kindheit seines Vaters und so fort die Schicksale seines Geschlechtes und seine Blutsgebundenheit sieht.

Schwäbische Derbheit vereint sich in Wilhelm Schussen (Pseudonym für W. Frick, geb. 1874) mit sehr herbem Humor zu einer eigenartigen Persönlichkeit. Am meisten gemütlicher Humor steckt noch in seinen ersten Büchern. Im „Vinzenz Faulhaber" (1908) zeichnet er die Laufbahn eines Dorfbuben in der Welt nach Art der Schelmenromane in derben, prägnanten, von satirischer Laune erfüllten Bildern. Nachdem er sich dann in „Meine Steinauer" (1908) gar als gemütvollen Erzähler bäuerlichen Lebens gezeigt hatte, kam die ganze Herbheit und Eigenwilligkeit seiner Natur in dem schwäbischen Bauernroman „Medard Rombold" (1913) zum Ausdruck, der stärksten seiner Schöpfungen. Im „Verliebten Emeriten" (1917) grenzt sein Humor oft hart an das Tragische; im „Roten Berg" wird er verdeckt und durchkreuzt durch allerhand Spielereien mit Dämonie. In den Erzählungen „Höschele der Finkler" (1919) hat er verschiedenartige Stücke vereinigt, die sich seinen besten Werken an die Seite stellen können. Schussens Schaffen geht nicht leicht vor sich; er hat meist mit vielen Ecken und Kanten seiner Gestalten und mit Widerborstigkeiten seiner Sprachform zu tun. Um so höher ist dann der Gewinn, wenn ein abgeschlossenes Werk zustande gekommen ist.

Der schwäbische Sinn für das Idyllische zeigt sich — abgesehen von einigen kleineren Werken von Hesse — am reizvollsten bei Ludwig Finckh (geboren 1876). „Die Reise nach Tripstrill" (1911) schildert die Wanderjahre eines Schwaben, den seine Sehnsucht nach der weiten Welt gar

bis nach Nordafrika führt, bis ihn dann wiederum die Sehnsucht nach der lieben Meisterstochter in die Heimat zurückzieht. Das Buch ist von einer köstlichen guten Laune beseelt und sehr schlicht geschrieben. Seine anderen Romane „Der Rosendoktor“ (1906), „Rapunzel“ (1909), „Der Bodenseher“ sind alle von gleicher Friedlichkeit. Leider nehmen sie an Süßlichkeit und schwer erträglicher Stammestümelei immer mehr zu. — Psychologisch sind die Bücher von Otto Frommel (geboren 1871), der in der idyllischen Pfarrergeschichte „Theobald Hüglin“ (1908) ein eigenartiges Problem (der Pfarrer ist Vater eines unehelichen Kindes) mit sittlichem Ernst löst.

Die bedeutendste schwäbische Dichterin neben Auguste Supper, deren Dorfnovellen im nächsten Kapitel behandelt werden, ist Anna Schieber. In ihren großen Romanen erzählt sie nicht nur kurze romanhafte Ereignisse, sondern sie weiß aus einer Fülle von Menschenkenntnis und Lebensweisheit heraus Menschenschicksale in ihrer Ganzheit zu gestalten. War ihr erster Roman „Alle guten Geister . . .“ noch von einer Herbheit, die geradezu an die pessimistischen Werke Raabes gemahnte, so zeigt sie in ihrem letzten Buch, dem Entwicklungsroman „Ludwig Fugeler“ ein weicheres, tief bewegendes Mitgefühl mit menschlicher Schuld und menschlichem Irrtum. Doch bleibt der Grundton tiefernst. Ludwig Fugeler, den sie sein Leben selbst erzählen läßt, kommt nach einer von hingebender Mutterliebe allzu sorglich umhegten Kindheit und nach einer Jünglingszeit, in der er oberflächlich sein gutes Glück als Verdienst aufnahm, erst spät durch ein hartes Geschick zur Klarheit über sich und seine Leistung, so spät, daß sein Reifwerden ihm nur noch traurige Resignation schenken kann und sein Schicksal dem Leser nur eine trübe Mahnung ist. —

Hermann Horns Romane sind unzweifelhaft Heimatdichtungen, aber es ist schwer, ihn einem einzelnen deutschen Stamme einzuordnen. Er wurde von süddeutschen Eltern in Flensburg geboren; auch seine Dichtungen sind teils süd-, teils norddeutsch. Sein erster großer Roman („Der arme Buchbinder“ (1916) spielt in Schwaben. Es ist die Geschichte eines, der durch Unglück und Zwang ins Verbrechen getrieben wurde, und dann erwartete, nicht nach der Schablone gerichtet zu werden, der die Motive seines Handelns berücksichtigt haben wollte. So ist das Thema eigent-

lich der Kampf des einzelnen gegen die Konvention. Ähnlich behandeln die Novellen „Anna vor der Hochzeit“ (1917) das Ringen einzelner, kleiner Menschen mit der Enge und Bedrängtheit, die in ihnen steckt und sie von außen noch mehr quält. Die Fragen werden fast immer im Sinne eines düstern aber starken Fatalismus beantwortet. Die Darstellung ist sehr herb, ernst und kalt. Aber man spürt, daß sich hier ein ganz ursprünglicher Mensch, der von aller Konvention frei ist, mit dem Leben auseinandersetzt. Doch eine rechte innere Freiheit hat er erst mit dem zweiten Roman „Die Mannschaft des Äolos“ (1919) und den dazu in Parallele stehenden Novellen „Meer und Matrosen“ errungen. Hier erst gewinnt der einzelne, ohne sich aufzugeben, das Gefühl der Gemeinschaft mit allen, hier wird er nicht durch Zwang in die Menschheit hineingezogen, sondern er fügt sich und will mit den andern leben. Durch seine Hingabe erfährt er das höchste Glück des Einklangs seiner Seele mit der Menschheit und der Welt. Diese Lösung der inneren Beengung spiegelt aufs glücklichste die Wandlung der Sprache aus düsterer Härte zu weichen, wenn auch nie gefühligem Schwunge wieder.

Der Vergangenheit seiner Heimat, dem Elsaß, widmet der bekannte Dichter Friedrich Lienhard (geboren 1865) seinen Roman „Oberlin“ (1910), der prächtige Kulturbilder aus der Zeit der französischen Revolution, teils mit geschichtlichen und teils mit frei erfundenen Gestalten entwirft. Es ist einer unserer besten modernen Romane von geschichtlichem Charakter, von einer nationalen und großzügigen Auffassung zeugend, die nach einer Versöhnung des deutschen und französischen Kulturgegensatzes im elsässischen Gesellschafts- und Volksleben drängt.

Mit Romanen aus dem Elsaß ist Arthur Babillotte (geb. 1887 zu Neunkirchen in Lothringen, gestorben 1916) hervorgetreten. Meist war das elsässische Bürgertum der Gegenstand seiner sehr frisch erzählten und gut aufgebauten Romane. („Der Alltag“ (1911), „Der König von Herrstadt (1912) und „Nebau“ (1916). Der Ton einer heiteren Lebensfreude und Energie herrschte vor, ohne daß die Bücher dadurch zu oberflächlich wurden. Im Gegenteil brachten seine Bemühungen, tiefere moderne Probleme zu verarbeiten, eine gewisse Künstelei hinein, die ihnen nicht gut war. Etwas mehr natürlichen Ernst gewann der Roman „André Picards Bekehrung“ (1914) dadurch, daß er von dem auf dem Ge-

birgskamm lebenden, herberen Menschenschlag handelte. Babilottes letzter, nachgelassener Roman: „Irrfahrten des Lebens und der Liebe“ zeigt dagegen mehr jugendliche Frische und mehr Schwung als alle seine andern Bücher.

7. Dorfnovelle und Dorfroman

(Volkstümliche Richtung)

Neben dem provinzialen Heimatroman, der in die bäuerliche Welt übergreift, blüht gleichzeitig die alte Dorfnovelle, die sich auch zum Dorfroman erweitert und die Tendenz zum Volkstümlichen bewahrt. Es wäre mehr als unbillig, sie deshalb etwa literarisch geringer werten zu wollen; auch hier sind zum Teil sehr eigenartige Talente tätig, sowohl Schriftsteller wie Schriftstellerinnen. Eine eigentümliche Erscheinung ist, daß gerade die Frauen bei ihren Dorfgeschichten viel häufiger in dem ländlichen Milieu zu wechseln vermögen als die Männer, die fester in der angeborenen Heimat wurzeln und ungern sich von ihr trennen. Dagegen schreiben unsere weiblichen Autoren mit bewunderungswürdiger Virtuosität Dorfromane und Dorfgeschichten aus allen Winkeln Deutschlands und über dessen Grenzen hinaus. Es sei darauf hingewiesen, daß die Viebig am Rhein, an der Eifel und im Osten zu Hause, Ilse Frapan Hamburger, Schweizer, schwäbische und armenische Erzählungen geschrieben, daß Luise Westkirch ebenso Novellen von der nördlichen Wasserkante wie aus Schwaben dichtet und daß von zahlreichen ihrer literarischen Schwestern sich ähnliches anführen ließe. Andererseits kann man verstehen, daß gerade Lehrer und Geistliche dieser Gattung besonderes Interesse entgegenbringen, freilich nur dann, wenn sie treues Verständnis für die heimatliche Art auf dem Lande und schriftstellerische Begabung besitzen, was beides vielfach der Fall ist. Und oft genug begegnet man auch einer dichterischen Kraft, die aus ihrer kleinen Welt geradezu Außergewöhnliches leistet. Es ist im übrigen noch hervorzuheben, daß die moderne Dorfgeschichte, die den Nachdruck auf die Darstellung des bäuerlichen Sittenlebens legt, hierbei die Anwendung des Dialekts im Dialog bevorzugt.

Auch in diesem Kapitel werden wir wieder der landschaftlichen Einteilung folgen und es wird kaum übel vermerkt werden, wenn dieser oder jener Autor gelegentlich so eigenwillig gewesen ist, seine Augen über die Marken seiner bäuerlichen Welt hinaus schweifen zu lassen und sich auch einmal anderen Stoffgebieten zuzuwenden.

Man hat nicht mit Unrecht gesagt, daß der echteste Bauer entweder an der Wasserkante oder im Hochgebirge anzutreffen sei, und es ist jedenfalls kein Zufall, daß der Dorfroman, die Dorfnovelle und die Bauerngeschichte gerade in diesen Gebieten deutschen Landes ihre besten und zahlreichsten Vertreter haben. So ist das meerumspülte Schleswig-Holstein neben Bayern wohl der fruchtbarste literarische Bezirk geworden. Storms weiche, melancholische Dichtergestalt winkt aus der Vergangenheit noch herüber, Liliencron hing an seiner Heimat noch mit zärtlichem Sinn, Hermann Heiberg hat ihr seinen besten Roman aus der Kleinstadt abgewonnen, Wilhelm Jensen schrieb schöne und stimmungsvolle Heidenovellen („Im Pfarrdorf", „Die braune Erika") und Gustav Frenssen war in seinen ersten Arbeiten der ausgesprochene Dorfromantiker. Aber der echte und beste Darsteller der holsteinschen Bauernwelt ist Timm Kröger (1844—1918), der Jurist und feine Menschenkenner, auf den Storms Naturpoesie in seinen landschaftlichen Schilderungen eingewirkt hat, und der mit lyrischer Stimmungskraft den melancholischen Reiz seiner Heimat zu erfassen und wiederzugeben vermag. Dabei versteht er der Bauernseele auf den Grund zu schauen, die seelischen Mächte sind dem Juristen ein vertrautes Reich, und mit leicht satirischem Humor tritt er dem verschlossenen Charakter des Bauern gegenüber, der sich für ihn auftut. Die Novellen „Eine stille Welt" (1891), „Schuld" (1905) und „Leute eigener Art" (1904) sowie der Roman „Die Wohnung des Glücks" (1897) sind für seine dichterische Art am bezeichnendsten.

Im Lande Hebbels ist der Literarhistoriker Adolf Bartels (geboren 1862) zu Hause; er schrieb außer „Dithmarscher Erzählungen" zwei historische Romane „Die Dithmarscher" (1898), ein Zeitbild aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, voll anziehender Charakteristik und fesselnder Erzählung, und „Dietrich Sebrandt" (1899), der die denkwürdige Entwicklung Schleswig-Holsteins im vorigen Jahrhundert zum geschichtlichen Hintergrunde hat. Ein echt naturalistisches

Talent in seinen Skizzen aus dem Dorfleben, von der Art eines Jeremias Gotthelf, ist Adolf Holm (geboren 1858) in seinen humordurchzogenen „Holsteinischen Gewächsen" und „Köst und Kinnerbeer". Der verstorbene Marinepfarrer P. G. Heims (Pseudonym Gerhard Walter, geboren 1847 in Kopenhagen), der sich durch seine Jugendschriften aus dem Seeleben besonders bekannt gemacht hat, gab in seinen Novellen („Fernab von der Straße", „Unter einsamen Menschen") kunstlose, aber frisch-lyrische Stimmungsbilder. Iven Kruse zeichnet in den „Schwarzbrotessern" (1900) Holsteins Moor und Heide, und als der beste plattdeutsche Erzähler wird Johann Hinrich Fehrs (1838—1916) gerühmt („Allerhand Slag Lüd", „Maren"). Katharina Saling schrieb unter dem Pseudonym K. v. d. Eider den schleswig-holsteinschen Dorfroman „Kihr widder", der in den Niederungen der Eider spielt. Auch Dietrich Theden, der auf dem Gebiet des Kriminalromans so fruchtbare Schriftsteller, versuchte sich in friesischen Geschichten.

Der schönste niederdeutsche Frauenroman stammt von Helene Voigt-Diederichs (geboren 1875 zu Marienhoff): „Dreiviertel Stund vor Tag". Es ist die schlichte Jugendgeschichte eines holsteinischen Mädchens bis zur Heirat. Selten ist die echt niederdeutsche Art mit ihrer kühlen Gleichgültigkeit nach außen und ihrer tiefen Innerlichkeit so echt und einfach und doch mit so zwingendem Stimmungszauber geschildert worden. Auch ihre anderen Novellen und Skizzen: „Nur ein Gleichnis", „Schleswig-Holsteiner Landleute", „Abendrot" und „Regine Vosgerau" gehören zum Besten der verinnerlichten realistischen Dichtung. Ihre kleinen Skizzen „Aus Kinderland" sind vielleicht noch reizvoller. Frisch und kräftig, bei aller Wärme ohne die tändelnde Weichlichkeit andrer Kinderdichtungen, halten sie das kaum erfaßbar Flüchtige der kindlichen Eindrücke und Stimmungen mit großer Kunst fest als schönste mütterliche Dichtungen.

Eine Meisterin der Kleinmalerei in der Charakteristik ist Charlotte Niese (geboren 1854 auf Fehmarn) und ihrer Heimatsinsel hat sie ihre prächtigsten Volksfiguren abgewonnen. Sie ist die beliebteste Schriftstellerin ihrer Heimatprovinz und schöpft gern aus ihren Jugenderinnerungen („Aus dänischer Zeit", „Auf der Heide"), doch auch aus Hamburgs Vergangenheit („Vergangenheit", eine Erzählung aus der Emigrantenzeit) hat sie interessante Bilder gegeben und

u. a. in „Licht und Schatten" den schweren Ernst der Hamburger Cholerazeit gezeichnet. Auch Frau Ida Boy-Ed hat einige Dorfgeschichten aus dem Holsteinschen geschrieben.

Mecklenburg hat in dem Pfarrer Carl Beyer (geboren 1847 zu Schwerin) einen volkstümlichen Erzähler voll Humor („Swinegel-Geschichten", „Stane und Stine"), der aber besonders den Geschichtsroman seiner Heimat gepflegt hat („Kulturgeschichtliche Bilder aus Mecklenburg", „Pribislaw") und fesselnd zu erzählen weiß, wie die mehrfachen Auflagen seiner Bücher beweisen. Auch Johannes Gillhof („Bilder aus dem Dorfleben"), Luise Algenstaedt („Kraut ud Unkraut vom Heimatboden") und der in plattdeutscher Mundart schreibende F. Stillfried (Pseudonym für Adolf Brandt) sind hervorzuheben.

Erzählungen im Rahmen des pommerschen ländlichen und kleinbürgerlichen Provinziallebens schreibt Hermann Modersohn (geboren 1858 zu Birkenfeld), auch unter dem Pseudonym seines Geburtsortes. Hinterpommersche Geschichten sind die Sonderheit von Frau Elisabeth von Oertzen (geboren 1860 zu Triglaff) und sie hat es sich darin geradezu zur Aufgabe gemacht, die Originalfiguren zusammenzusuchen, die in einer Zeit bald fehlen werden, „über die die Walze der Gleichförmigkeit immer stärker hinweggeht". Am ergötzlichsten von ihren Skizzen und Schilderungen sind „Entenrike und andere hinterpommersche Geschichten" und „Meine Kuh". In plattdeutscher Mundart erzählt Margarete Nerese (Pseudonym für M. Wietholtz, geboren 1869 zu Neurose) recht schalkhaft allerlei Kindergeschichten („Kinnerstreek").

Marie Gerbrandt gibt in ihrem westpreußischen Dorfroman „Der Alltag" (1903) in psychologisch tiefeindringender Weise einen ehelichen Konflikt mit tragischem Ausgang. Der Lehrer Franz Werner (geboren 1862) ist durch seine „Briefe aus der Ostmark" vordem bekannt geworden; sein Dorfroman „Der Paddenhof" (1910) zeichnet die Zustände an der oberen Netze in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als man eine Polenfrage noch nicht kannte, in einer kulturhistorisch recht beachtenswerten Weise und unter reicher Verwendung der für diesen Grenzbezirk charakteristischen niederdeutschen Mundart.

Nicht Dorfgeschichten, sondern Erzählungen aus der Welt der armen Leute in Litauen sind es, die Clara Nast

(geboren 1866 in Rußland) in ihrer ziemlich umfangreichen Produktivität mit Vorliebe vorträgt („Litauisch Blut", „Die Sängerin", dazu düstere Liebesgeschichten „Die Hexe", „Zigeunermischka") mit mehr oder minder ausgeprägtem Lokalkolorit. Auch aus dem russischen Milieu hat sie verschiedenes geschrieben („Jewsei, der Lügner" u. a.).

Aus den Masuren schrieben Fritz und Richard Skowronnek ihre Dorfgeschichten; der erstere „Masurenblut", „Die dumme Margell" usw.; der letztere „Masurische Dorfgeschichten", „Das rote Haus" usw.

Der Spreewald hat seinen besonderen Kenner und literarischen Vertreter in Max Bittrich (geboren 1867) gefunden („Spreewaldgeschichten" und „Neue Spreewaldgeschichten"). Eine sehr anziehende Schilderung des Spreewaldes gibt auch Wilh. Bölsche in seinem Spiritistenroman „Die Mittagsgöttin". Bittrich hat sich vor allem durch seinen Roman „Kämpfer" bekannt gemacht, der in ernster und ansprechender Form das kulturpolitische Thema der „Landflucht" behandelt.

Westfalen ist wie Mecklenburg und Schlesien reich an Dialektdichtern. So gab der Münsterer Professor Hermann Landois (1835—1905) in seinem mehrbändigen Roman „Frans Essink" ein humoristisch-satirisches Kulturbild seiner Heimatstadt im Münsterländer Dialekt; der Held dieser Geschichten ist ein echter westfälischer Philister. Als der beste epische Dialektdichter wird jedoch der Lindener Arzt Ferdinand Krüger (geboren 1843) gerühmt, dessen Roman „Rugge Wiäge" und „Hempelmanns Smiede" in ihrer Mischung von Ernst und Scherz von den Landsleuten des Dichters den Werken Fritz Reuters zur Seite gestellt werden. Die besten westfälischen Novellen in hochdeutscher Sprache sind die des früh verstorbenen Julius Petri (1868—94), „Rote Erde" betitelt; die gleiche Bezeichnung wählte Meta Schoepp (Pseudonym für Zimmermann) für ihre Erzählungen, eine Schriftstellerin, die mit dem beweglichen Temperament der Rheinländerin auch Geschichten aus dem Kassubenland („Die Teufelspfarre") schrieb. Besser noch ist ihr Roman „Skep uhn Strun" (1912), der das wilde fast seeräuberische Fischervolk von Helgoland in sehr derben Bildern prächtig schildert.

Auch die Lüneburger Heide hat ihre Dichter und Erzähler. Hier steht obenan Diedrich Speckmann, der

ehemalige Pfarrer (geboren 1872), dessen Erzählungen aus der Heide sich sogar großer Beliebtheit erfreuen. Von seinen Erstlingswerken „Heidjers Heimkehr" (1904) und „Heidehof Lohe" (1906) sind viel mehr Tausende von Exemplaren verbreitet als von manchem vielerörterten und -gepriesenen Buch bekannter Literaten. Er ist ein stiller und feiner Schilderer der Schönheiten seiner Heimat, seine Erzählungsweise dabei reiz- und gemütvoll und ein wenig unmodern, doch frei von theologischer Färbung. Speckmann schrieb auch einen Entwicklungsroman „Das goldne Tor" und einen Novellen-Zyklus „Herzensheilige". Ein geistlicher Amtsgenosse von ihm ist auch Nathanael Jünger (Pseudonym für Johann Rump), der gleichfalls die Heide in mehreren Erzählungen („Hof Bokels Ende", „Heidekinds Erdenweg") schildert, ein guter Gestalter ist und zugleich seinen positiv-kirchlichen Standpunkt mit einer gewissen Entschiedenheit vordrängt. Karl Söhle (geboren 1861), ein Sohn der Lüneburger Heide, hat in seinen „Musikantengeschichten" allerlei originelle Vertreter der Dorfmusik in knapper, drastischer Darstellung zusammengestellt.

Der eingewanderte Westpreuße Herman Löns (geboren 1866 zu Kulm, gestorben 1914) hat außer seinen Natur- und Tierschilderungen, die in anderem Zusammenhang behandelt werden, auch einige Heimatromane geschrieben, die die eigenartige herbe Schönheit der Heide und die Art der darin wohnenden düstern und harten Menschen schildern. Der Bauernroman „Der letzte Hansbur" (1910) stellt in knapper, sehr eindrucksvoller Form ein typisches Bauernleben dar. In ähnlicher Schlichtheit, nur viel weicher ist der Roman „Da hinten in der Heide" gehalten. In den „Häusern von Ohlenhof" schildert er in kunstvoll und ungezwungen zusammengestellten kleinen Geschichten ein großes Dorf. „Der Wehrwolf" (1910), eine „Bauernchronik" spielt zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges und zeigt in düstern Bildern, wie das harte Lüneburger Bauerngeschlecht sich in gewalttätiger Selbsthilfe das schlimmste Kriegselend vom Halse hielt. In seiner strengen Geschlossenheit und mit der holzschnittartig groben und doch scharfen Charakteristik ist es wohl der beste geschichtliche Roman aus jener Zeit. — „Das zweite Gesicht" ist dagegen ein ganz moderner Roman, das leidenschaftliche Bekenntnisbuch eines problematischen Menschen, eines Mannes, der zwei Frauen liebt und bei keiner zur Ruhe kommen kann, der seine harte gewalttätige Bürger-

natur nicht mit seinem empfindsamen Künstlertum in Einklang bringen kann. Auch dieser Roman spielt in der Heide. Aus ihm spricht am stärksten die Sehnsucht nach starken einfachen Menschen, eine sentimentale Sehnsucht, aus der Sentimentalität unserer Zeit herauszufinden.

Ein ausgezeichneter Schilderer der hannoverschen Bauernwelt ist Heinrich Sohnrey (geboren 1859 zu Jühnde), der verdienstvolle Geschäftsführer des deutschen Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatspflege und Herausgeber der „Deutschen Dorfzeitung". In seinen zahlreichen Schriften („Die Leute aus der Lindenhütte", „Friedesinchens Lebenslauf", „Der Bruderhof", „Die hinter den Bergen" usw.), die zum Teil zahlreiche Auflagen erlebt haben, tritt auch das erzieherische Moment vielfach hervor, doch steckt in ihm auch ein volkstümlich-künstlerischer Erzähler; namentlich „Friedesinchen" ist ein vortreffliches Volksbuch.

Aus dem Kurhessischen sind hervorzuheben Valentin Traudt (geboren 1864) mit seinem Heimatsroman „Leute vom Burgwald", der gute Schilderungen bietet, Elisabeth Mentzel, die das Leben des oberhessischen Landvolkes in ihren Erzählungen („Feldnelken", „Maikönigin") getreu beobachtet hat, und Lotte Gubalke, die in dem Roman „Die Bilsteiner" und ihren Novellen sich als humorvolle Meisterin in der Schilderung kleinbürgerlicher Zustände zeigt.

Die bedeutendste Dorfdichterin Thüringens ist Martha Renate Fischer (geboren 1851 zu Zielenzig). In ihren größeren Erzählungen und Novellen, die von Otto Ludwig, dem Meister der thüringischen Dorfgeschichte, beeinflußt sind („Auf dem Wege zum Paradies", „Das Patenkind") bekundet sie ein feines Verständnis für die kleinen idyllischen Züge des Lebens, viel Gemüt und guten Humor, so daß sie als eine unserer ursprünglichsten Dorfdichterinnen geschätzt wird. Clara Häcker dagegen schreibt volkstümliche Geschichten aus der Thüringer Spinnstube, in denen sie sich dem naiven, treuherzigen Volkston anpaßt, in einzelnen Arbeiten auch realistischer auftritt. Geschichten aus Thüringen mehr literarischen Charakters bietet der unermüdliche Schilderer seiner landschaftlichen Schönheiten August Trinius (geboren 1851 zu Schkeuditz) in Form von vielgelesenen Skizzen und Erzählungen.

„Schlesische Dorfgeschichten" unter Berücksich-

tigung des polnischen Elements schrieb schon Bianca Bobertag; auch die Gräfin Valeska Bethusy-Huc (geboren 1849), die fruchtbare Romanschriftstellerin, die sich mit Vorliebe in aristokratischen Kreisen bewegt, veröffentlichte eine Reihe von oberschlesischen Erzählungen und mehrere Romane aus dem schlesischen Dorfleben. Der im vorigen Kapitel bereits charakterisierte Stehr ist dagegen kein schlesischer Heimatsdichter in dem Sinne, wie es seine Landsgenossen Paul Keller, Paul Barsch und August Friedrich Krause sind, die unter dem Dorfvolk sich wohl fühlen. Paul Keller (geboren 1873 zu Arnsdorf) ist ein phantasievoller Poet, der die Märchenwelt liebt („Das letzte Märchen"), aber auch in der wirklichen sich zurechtfindet. Nach den Heimatsromanen „Waldwinter" und „Heimat" erschien sein bedeutsamstes und erfolgreichstes Buch „Der Sohn der Hagar" (1907), der das biblische Motiv in das dörfliche Milieu überträgt und die Tragödie eines illegitimen Kindes schildert, in seinem humoristischen Beiwerk an Dickens und Raabe anklingend. „Die alte Krone" (1909) führte in das dörfliche Sitten- und Sagenleben des Wendenlandes und zugleich in den Streit deutscher und slavischer Stammesart. Es geht nicht hochdramatisch dabei zu, Keller ist auch in diesen prächtigen Bildern mehr der idyllische Dichter, der in der Novelle die Komposition auch besser beherrscht als im Roman. Paul Barsch (geboren 1860), ein ehemaliger Handwerker, hat sich vor allem durch seinen Entwicklungsroman „Von Einem, der auszog" bekanntgemacht, August Friedrich Krause (geboren 1872) durch seine beiden Bücher „Sonnensucher" und „Das stille Leuchten", in denen die schlesische Bauernwelt bis auf den Dialekt getreu in ihren Typen charakterisiert ist. Fedor Sommer (geboren 1864) schildert in dem Roman „Die Fremden" die Umwälzung in dem dörflerischen Leben von Schreiberhau durch den Fremdenverkehr im pessimistischen Sinne Roseggers. Auch Ewald Gerh. Seeliger, der Balladendichter (geboren 1877 bei Brieg), der sich dann der Seegeschichte zuwandte, hat mit Erzählungen aus seiner schlesischen Heimat begonnen.

Aus dem sächsischen Elbgebirge hat Wilh. Schindler „Sächsische Dorfgeschichten", aus dem Erzgebirge W. Fleischer Erzählungen („Das Steinmetzendorf") veröffentlicht. Nikolaus Krauß schildert in seinen Skizzen „Im Waldwinkel" und in seinem Roman „Heimat" Art und Charakter der deutsch-böhmischen Grenzbevölkerung.

Aus dem Bayreuther Land bringt der Dorfroman „Annemaig" von H. Raithel in ausgezeichneter, aber etwas umständlicher Darstellung sehr eingehende Beschreibungen des Sittenlebens der Bevölkerung, die an Gotthelfs Art erinnern.

Unter den Schilderern des bayrischen Hochlandes ist neben Ludwig Ganghofer Anton von Perfall (geb. 1853 zu Landsberg, gest. 1912) zu nennen, der außer zahlreichen Romanen aus dem modernen Leben treffliche bayrische Dorfgeschichten („Der Freihof", „Der Almschreck", „Das Gesetz der Erde" usw.) geschrieben hat. Vor allem ist A. v. Perfall ein geradezu hervorragender Darsteller der Jagd und des Jägerlebens („Jägerblut", „Der Jäger" usw.). Auch Adolf Otts (geboren 1849) Romane aus dem Hochland zeichnen sich durch gute Charakteristik aus („Wildfeier", „Die Hege von Garmisch") und der fruchtbarste Erzähler auf diesem Gebiet ist der im alpinen Leben bewanderte, leider literarisch auch recht flüchtige Artur Achleitner (geboren 1858), dessen Produktivität unerschöpflich scheint.

Oberbayrische Dorfgeschichten schrieben auch Wilhelmine von Hillern („'s Reis am Wege", „Ein alter Streit" usw.), Max Grad (Pseudonym für Maria Bernthsen — „Der Lattenhofer Sepp") und die diesen beiden hier überlegene Therese Messerer („Der Schlagring"). Aus der Oberpfalz sind Josef Baierlein und die katholische Schriftstellerin M. Herbert (Pseudonym für Therese Keiter) mit ihren „Oberpfälzischen Geschichten" hervorzuheben. Auch Luise Schulze-Brück versuchte sich in oberpfälzischen Erzählungen.

Badens volkstümlichster Erzähler ist der alte Freiburger Stadtpfarrer H. Hansjakob (geb. 1837 zu Haslach, gest. 1916), dessen zahlreiche Schriften von allerlei Menschenkindern und Menschenschicksalen strotzen, die er aus dem geliebten Kinzigtal seiner Heimat, vom Bodensee, aus dem Schwarzwald aufgelesen hat. Hansjakob ist ein guter Charakteristiker, der mit wenigen Strichen eine Figur zu zeichnen vermag; er ist ein echter Humorist, aber zugleich auch ein etwas bitterer Räsoneur, der die Abschweifungen und belehrenden Betrachtungen liebt. Seine kleineren Erzählungen („Wilde Kirschen", „Schneeballen", „Bauernblut", „Der Vogt vom Mühlstein") sind daher seinen größeren Geschichten mit ihrem romanhaften Stil vorzuziehen. Mit Rosegger verbindet ihn die Liebe zum Landleben, die bei beiden wohl gar in Haß gegen die Kultur umschlägt.

Bei der bekanntesten Erzählerin von Schwarzwälder Geschichten, Hermine Villinger (geb. 1849 zu Freiburg, gest. 1917), ist die Nachwirkung des alten Auerbach noch am stärksten zu spüren. Konventionelle Züge zeigen die Bauern, die sie schildert („Schwarzwaldgeschichten", „Unter Bauern"), aber sie verfügt über einen liebenswürdigen behaglichen Humor und eine gewisse Schalkhaftigkeit des Vortrages und in ihren größeren Erzählungen („Die Talkönigin", „Der Weg der Schmerzen") gibt sie sich auch realistischer. Eine Wettbewerberin erstand ihr in Margarete von Oertzen (geboren 1854 zu Kowalz), die in den Novellen „Aus einsamen Tälern" einen frischen Humor bekundet. Auch Ilse Frapan und Luise Westkirch („Unter Schwarzwaldtannen") haben in größeren und kleineren Erzählungen sich in das bäuerliche Leben des Schwarzwaldes vertieft und wenden sogar geschickt den Dialekt an. Dafür haben wiederum die Villinger und die Oertzen auch Erzählungen aus Tirol geschrieben. Die bedeutendste unter den neueren Schwarzwald-Dichterinnen ist Auguste Supper (geboren 1867 zu Pforzheim). In ihren zahlreichen kleinen Geschichten („Dahinten bei uns" (1905), „Leut" (1907), „Holunderduft" (1910), „Vom Wegesrand" (1913) und „Der Mann im Zug" (1915), hat sie in prachtvoll kräftiger, vielfach durch die lebende Mundart bereicherter Sprache eine Menge lebendigster Menschen gestaltet, mit einer gewissen Vorliebe für alte Sonderlinge, die man bei so leidenschaftlichen Menschenjägern oft findet. Die Handlung ist für sie fast immer gleichgültig im Vergleich zur Schilderung von Menschen. Das war besonders bei ihrem ersten Roman „Lehrzeit" (1909) ein Mangel, der noch durch die allzu absichtlich pädagogische Erfindung der Handlung verstärkt wurde. Besser gelang ihr der Aufbau in der „Mühle im kalten Grund" (1912), deren Geschichte überhaupt mit einer bei ihr ungewohnten Leichtigkeit erzählt ist. Ihr letztes Buch, ein Entwicklungsroman, „Der Herrensohn", ist dagegen in schwermütig-ernstem Ton erzählt, die Handlung in historische Zeit versetzt und dadurch etwas stärker stilisiert, zeigt aber doch alle Vorzüge der ganz ursprünglichen Erzählungs- und Charakterisierungskunst Auguste Suppers. Durch ernste und humoristische volkstümliche Schilderungen aus dem Schwarzwald, zum Teil in Dialekt („Luschdige Schwarzwald-g'schichde") hat sich der Lehrer August Ganther (geboren 1862) bekannt gemacht und sich neuerdings in einem größeren

Roman „Der Erbe vom Birkenhof“ erfolgreich betätigt. Doch ist der Schwarzwald am Ende geradezu das Dorado unserer Erzählerinnen zu nennen. Auch Helene Christaller, Anna Schieber („Wanderschuhe“) und andere schrieben Schwarzwälder Geschichten.

Der Odenwald kann sich einiger trefflicher Erzähler rühmen. Der kühlste, objektivste, dem es eigentlich nur um eine sachliche, volkstümliche Schilderung von Land und Leuten und ihres Sittenlebens zu tun ist, Philipp Buxbaum (geboren 1843 zu Raunheim), dem Berufe nach Seminarlehrer, macht daher auch in seinen Erzählungen („Der Moosbauer“, „Die Heckenrose“, „Werktagsgestalten“) von dem Dialekt reichlichsten Gebrauch. Anders geartet ist Adam Karillon (geboren 1853 zu Waldmichelbach), der Landarzt, der in seinen Dorfromanen („Michael Hely“, „Die Mühle zu Husterloh, „O domina mea“) sich nicht nur die Grenzen der Welt viel weiter steckt, sondern in den Ernst seiner Stoffe einen temperamentvollen Humor mischt und seinen Witz über seine Gestalten leuchten läßt. Sehr viel poetische Stimmung, der auch volkstümlicher Humor nicht abgeht, zeigt sodann Alexander Ruths in dem Dorfroman „Herta Ruland“.

Ansprechende Volkserzählungen aus dem Westerwald bot der Pfarrer Fritz Philippi (geboren 1869); allgemein bekannter wurde er jedoch durch seinen Zuchthausroman „Ein Leben in der Zelle“ (1906). Wie Wilhelm Speck in „Zwei Seelen“ gab Philippi hier das erschütternde Bild eines Zuchthäuslers, des Oberlehrers Adam Notmann, der aus der Bibel eine neue Offenbarung gewinnt, die seiner Seele durch das furchtbare Wort „Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet“ zuletzt doch zum Unheil gereicht.

Das Elsaß hat in Hermann Stegemann (geboren 1870 zu Coblenz), besonders soweit die bäuerliche Welt des Oberelsaß in Betracht kommt, seinen Darsteller gefunden („Erntenovellen“, „Dorfdämmerung“ und vor allem „Daniel Junt“). Stegemann verlegt die Spannung seiner Handlung mehrfach in das kriminalistische Moment und verknüpft damit, wie es schon der Vater der Dorfgeschichte, der alte Auerbach, getan, die psychologische Zergliederung. In „Die als Opfer fallen“ (1907) wird das gesellschaftliche Leben einer elsässischen Stadt in seinen charakteristischen Schichten und Typen recht lebendig gezeichnet. „Theresle“ (1911) gibt die Geschichte eines armen Bauernmädchens, das sich durch eigene

Tüchtigkeit zur wohlhabenden Gasthofsbesitzerin emporarbeitet; mehr als der äußere Lebenslauf interessiert der tiefe Einblick in das Seelenleben der Heldin.

Der Böhmerwald hat eine alte literarische Vergangenheit. Hier wären Anton Schott („Der Bauernkönig", „Die Seeberger") und Johann Peter, der treue Schulmeister aus dem Böhmerwald, (geboren 1858), zu nennen, von denen der erstere zahlreiche Dorfromane von reicher Erfindungsgabe, der letztere überaus ansprechende Erzählungen und Skizzen veröffentlicht haben, Bücher von echt volkstümlichem Charakter.

* * *

Diese kurze Übersicht, die durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann, zeigt doch, ein wie reiches literarisches Schaffen sich an die bäuerliche Welt von Deutschlands Gauen knüpft. Es lebt im deutschen Gemüt immer noch die tiefe Anschauung vom Segen der heimatlichen Erde und von dem Wert der geistigen Güter, die sie ihrem Kinde von Geburt an mitgibt. Die großen wirtschaftlichen Umwälzungen und die Demokratisierung des sozialen und gesellschaftlichen Lebens haben darin viel weniger geändert, als der landläufigen Ansicht entspricht. Andererseits hat gerade die literarische Entwicklung mit ihrer Ausbildung des Wirklichkeitssinnes die Mannigfaltigkeit des landschaftlichen Charakters in unserm Schrifttum ungemein gefördert. Wir wissen nicht, ob die letztere für die Zukunft in dem gleichen Maße anhalten wird; man kann nur wünschen, daß unser deutsches Volk seine innere Anteilnahme an der Dorfgeschichte niemals verlieren möge, denn diese Anteilnahme ist ein Stück seiner Liebe zu der Schönheit und Eigenart unseres Vaterlandes.

8. Die österreichischen Autoren

Kein deutsches Stammland hat gegenüber seiner Vergangenheit in dem letzten Jahrzehnt eine so reiche Entfaltung seiner literarischen Talente gesehen wie Österreich. Den großen geistigen Zusammenhang mit dem Reich hat es trotz aller politischen Grenzpfähle immer gewahrt und seine Dichter sind eben deutsche Dichter, wie viel Besonderes in ihren Anschauungen ihnen auch das engere Vaterland gab. Es liegt in der

Natur und dem Charakter des Romans, daß in ihm solche Sonderheiten stärker hervortreten als im Drama, weil das Milieu zu ihm gehört wie der Grund zu dem Baum, auf dem er gewachsen. Insofern kann man gerade beim Roman auch von einer besonderen österreichischen Literatur sprechen.

Von alters her war in Wien ein bestimmter Lokalton dem literarischen und nichtliterarischen Schrifttum eigen. Die Wiener Geselligkeit, so verschieden von der reichsdeutschen, schuf dem Feuilleton der Zeitung eine Bedeutung und eine Pflege, wie es sie in keinem anderen Zentrum deutschen Lebens erfahren. Die hervorragendsten Wiener Schriftsteller waren lange Zeit die Feuilletonisten — man braucht nur an Speidel, Kalbeck, Spitzer, Bauer, Hevesi und Wittmann zu denken — und vom Feuilleton aus unternahmen sie ihre Abstecher auf das Gebiet des Romans und der Novelle. So schrieb Daniel Spitzer seine geistreiche, pikante Novelle „Herrenrecht" (1877), Friedrich Uhl seinen Roman „Farbenrausch" (1887), der den tollen Taumel des Makartschen Wien zu schildern unternahm in Farben, die inzwischen schon etwas matt geworden sind. Der Wiener Humor prägte sich in komischen Skizzen und Lebensbildern aus, in denen V. Chiavacci (geboren 1847) mit seiner „Frau Sophert vom Naschmarkt", Eduard Pötzl (geboren 1851) mit seinem „Herrn von Nigerl" und Ottokar Tann-Bergler (geboren 1859) mit dem „Herrn von Pomisl" gewisse für das Wiener Volksleben typische Figuren aufstellten. Selbst was aus der Fremde kommt, wird von den Wiener Autoren gern auf den heimatlichen Lokalton umgestimmt. So hat der liebenswürdige und humorvolle Novellist Balduin Groller (1848—1916) den Sherlock-Holmes-Typus in seinen Wiener „Salon-Detektiv Dagobert" umgewandelt, dessen „Taten und Abenteuer" an Scharfsinn der Logik und Kombination dem englischen Vorbilde nichts nachgeben, ohne sich wie dieses in das Kraß-Sensationelle zu verirren.

Neben den Feuilletonisten schwieg das Geschlecht der Poeten lange. Als Novellist hatte Friedrich Halm (1806—71) in seinen psychologisch-tiefgründigen Erzählungen („Das Haus an der Veronabrücke" u. a.) in romantischen, zum Teil grausigen Stoffen an Kleist sich anschließend, sich vielleicht mehr denn als Dramatiker hervorgetan. Gleich ihm erschien auch Julius von der Traun (Alexander Schindler, 1818—85) in seinen schönen Novellen („Der Schelm

von Bergen") als ein halbvergessener Nachhall der Romantik. Am Ende des vorigen Jahrhunderts stand neben Ferdinand von Saar, dessen an anderer Stelle bereits gedacht ist, Marie Ebner von Eschenbach noch einsam auf ihrer Höhe. Als die Dichterin, ehrwürdig und gefeiert in allen deutschen Landen, ihren 80. Geburtstag begehen konnte (13. September 1910), immer noch im Greisenalter die gereifte Künstlerin und unerschöpfliche Erzählerin, sah sie ein zahlreiches Geschlecht neuer Poeten, nach neuen Zielen strebend, aus allen österreichischen Provinzen sie umdrängen.

Der Anstoß zu der neuen literarischen Bewegung geschah auch hier durch die naturalistische und symbolistische französische Richtung. Dann wirkten die russischen Romanciers Turgeniew und Dostojewski. Von Berlin aber kam Ende der achtziger Jahre Hermann Bahr (geboren 1863 zu Linz) und trug die Fülle dieser neuen literarischen Anregungen in die junge Generation seines Vaterlandes. Er spielte die Rolle des Hechts im Karpfenteich, indem er an jede auftauchende moderne Bewegung anknüpfte, auf welchem Gebiete es auch sein mochte, und sich zu ihrem Herold aufwarf. Was ihm im Wiener Leben seine Stellung schuf, war mehr als seine poetische seine feuilletonistische Begabung. Ein geistvoller Plauderer und ein überaus beweglicher Geist, ging er als echter Feuilletonist mit dem Tag, ohne sich zu seinem Sklaven zu machen. Immer sagte er, was er dachte, originell in der Form wie im Inhalt, und es verschlug ihm nichts, daß seine Anschauungen sich im raschen Fluge änderten. Er entwickelte sich, indem er sich immer wieder selbst überwand. Hatte er 1890 den naturalistisch-symbolistischen Pariser Roman „Die gute Schule" und die „Fin de siècle"-Novellen verfaßt, so schrieb er bereits 1891 das Buch von der „Überwindung des Naturalismus". Er fand immer neue Idole, die er pries, mochten sie auch unbekannt sein und nach ihm so bleiben, und es war am Ende kein Wunder, daß er zuletzt Goethe für sich „entdeckte". Aber mit allen diesen Wandlungen wurde er doch zugleich der stetige Anreger und ein Kulturträger des modernen geistigen Österreich, ein Quellen- und Pfadfinder, der immer nach neuen Möglichkeiten ausschaute und forschte, und der es als seine Aufgabe fühlte, sein Vaterland, soviel an ihm lag, in die große europäische Kulturbewegung als mitbestimmenden Faktor einzugliedern. Derartige Naturen brauchen nicht in sich die höchste dichterische Potenz zu ver-

einigen — und das Dichterische steht denn auch bei Bahr hinter dem Literarischen weit zurück —, um überall ihre Kreise zu ziehen.

Am höchsten wird man in Bahr also den unermüdlichen und unerschöpflichen Anreger zu schätzen haben, der sich in seinen ästhetischen und literarischen Schriften am fesselndsten und anregendsten ausspricht. Daneben hat es ihm an Erfolgen weder auf der Bühne noch im Roman gefehlt. Außer einem Roman „Theater" (1897) voll geistvoller Einblicke in das Wiener Theaterwesen hat er seit 1908 einen großen Romanzyklus begonnen, der zwölf Bände umfassen soll und von dem bisher vier: „Die Rahl" (1908), „Drut" (1909), „O Mensch" (1910) und „Himmelfahrt" (1916) erschienen sind. Nach Bahrs eigenem Ausspruch will er in ihnen die alten und neuen Lebensmächte darstellen, welche dem einzelnen Menschen sich „zu seiner Bestimmung, zu seiner Erfüllung anbieten". Vier von ihnen sollen in Österreich, drei im Deutschen Reich, drei ganz international und die beiden letzten im Proletariat spielen, von dem er noch viel für die moderne Kulturentwicklung erwartet. Ein eigentlicher Epiker ist Bahr nicht; ihm zerfließt der Gang der Ereignisse nur gar zu leicht zur plaudernden Debatte und seine Gestaltungskraft ist in den Farben seiner Figuren nicht allzu stark; sie stehen im Typischen, um nicht zu sagen im Ideellen. Die ersten drei Romane behandeln österreichische Zustände, bei deren Darstellung der Kritiker sich stark hervordrängt. Ein neues Österreich schaffen zu helfen, darin wurzelt ja seine Lebensaufgabe. „Die Rahl" ist der Roman eines Jünglings mit einer gefeierten Schauspielerin, die nach einer kurzen Liebesnacht den Aufdringlichen mit Gemütsruhe an ihren Gatten abweist, von dem er mit ebenso großer Gemütsruhe eine freundschaftliche Belehrung erhält. Neben dem Theater tritt die Schule in den Vordergrund; menschlich und psychologisch bemüht sich Bahr den gegenseitigen Haß zwischen Schüler und Lehrer aus den Personen und Zuständen zu erläutern. „Drut" geht dem österreichischen Staats- und Beamtenwesen zu Leibe; der Roman knüpfte an einen Sensationsfall, einen Prozeß der Wirklichkeit an; die Heldin erliegt der Volksstimme, die sie als Betrügerin verschreit, und ihr Gatte nimmt sich darob das Leben. Von den Bahrschen Romanen ist die Handlung hier noch am packendsten, die Charakteristik, besonders der Frauengestalt, am eindringlich-

sten. Dahinter bleibt „O Mensch“ zurück, obwohl es vielleicht am stärksten Bahrs geistige Physiognomie zeigt. Der Roman spielt wieder in Künstler- und Aristokratenkreisen Wiens und bietet eine Fülle origineller, augenscheinlich nicht minder als in seinen Vorgängern nach Modellen gearbeiteter leicht-komischer Figuren, unter denen der „Nußmensch“ die Rolle des humanistischen Apostels und Propheten vertritt. Dieser Vegetarianer, der für die Nußbutter schwärmt, ein gutmütig-kindlicher Weiser, der in allen Gesellschaftsgruppen den „Menschen“ als Wesen und Kern sucht und predigt, und der in pantheistischer Verehrung die Natur als seine Göttin erkennt, nimmt sich allerdings ein wenig wunderlich aus in der Wiener Salonluft. Bahr hat immer gute Beobachtungen und so wird man in seinen Romanen recht deutliche Eindrücke des modernen gesellschaftlichen Lebens in Wien gewinnen, dessen Typen er in seinem Plauderton mit Ironie und Humor zu zeichnen weiß. Nur sein letzter Roman „Himmelfahrt“ (1916) weist von diesen Reizen, ja überhaupt vom Romancharakter nichts auf. Er besteht aus lauter Dialogen und Reflexionen eines Mannes, der trotz dieses Aufwandes nicht als ein individueller Charakter deutlich wird. Wenn man das Buch als ein neues Selbstbekenntnis Bahrs auffaßt, so beweist es von neuem die unerschöpfliche Wandlungsfähigkeit des Menschen Hermann Bahr, denn der Theater- und Gesellschaftsmann, der Politiker und Reformator Österreichs, ist hier zum überzeugten Bekenner des Katholizismus geworden, der — was für Bahr dann ja selbstverständlich ist — sogleich auch für sein neues Bekenntnis Propaganda macht.

Zu denen, die neben Bahr am frischesten und für die Wiener auch am originellsten soziale und gesellschaftliche Tagesfragen im Roman behandelten, gehörte der frühere Hofburg-Theaterdirektor Max Burkhard (1854—1912), der von der Juristenarbeit sich in der Literatur erholte. In seinen Romanen („Simon Thums“, „Gottfried Wunderlich“, „Die Insel der Seligen“) griff er frisch und keck in das soziale Leben hinein und setzte dabei in der satirischen Färbung keine Dämpfer auf. „Gottfried Wunderlich“ reiht sich der schon früher charakterisierten Kette der Jugendromane an; die Pointe war hier, daß das junge Menschenkind, dessen Schulerlebnisse in der geistlichen Erziehungsanstalt geschildert werden, zum Schluß das angenommene Einsiedlerdasein aufgibt

und sich ins volle Leben hineinstürzt. „Die Insel der Seligen“ erörtert die Todesstrafe und die Deportationsfrage und geht aus dem Realistischen ins Scherzhafte und Phantastische, wobei der Autor sich den Spaß macht, in den Roman seine eigene Person einzuführen.

* * *

Das Jung-Wien, das sich mehr oder minder um Bahr sammelte, zum Teil ihm auch entgegentrat, hat nun mancherlei Töne angeschlagen, denn daneben wirkten der neuromantische, am Naturalismus aufgefrischte Geist Hugos v. Hofmannsthal und die müde, sentimental-ironische Stimmungspoesie Arthur Schnitzlers auf sie ein und zog sie aus dem grellen Tageslicht des Wirklichkeitsromans auch wohl in die dämmerigen Seitenpfade der Romantik und brünstigen Erotik. Die Stärke Jung-Wiens aber war weniger als der Roman die Novelle, die ihre unmittelbaren Beziehungen zum Feuilleton nicht verleugnete. Aber sie gewann einen poetischen Gehalt und eine poetische Sprache, die raffiniert geführt wurde und dabei die Gefahr einer gewissen Koketterie und Manier nicht vermied.

Gegenüber dem Wiener Plausch der Bahrschen und Burkhardschen Sprache ist Arthur Schnitzlers (geboren 1862) Ton gedämpft, von mancherlei feinen poetischen Lichtern umspielt, aber wie in seinen Dramen hängt ihm auch in seinem novellistischen Schaffen die weiche, melancholische Wiener Sentimentalität an. Schnitzler gab den Wienern den „Anatol“-Typus und das „süße Mädel“, das eine allgemeine deutsche Färbung annahm, und beide setzte er, in höherer und vertiefter Gestaltung, in seinen Wiener Gesellschaftsroman „Der Weg ins Freie“ (1908). Auch hier geht das Verhältnis zwischen dem aristokratischen Ästheten und dem sich und ihren Leib ihm opfernden Bürgermädchen auseinander, weil die Liebe eben nicht für die Ewigkeit geschaffen. Einen recht breiten, für den Reichsdeutschen allzubreiten Raum nehmen die in diesen lebemännischen Kreisen geführten Gespräche über die Judenfrage ein, von leisen, subjektiven Empfindlichkeiten erfüllt, aus denen die Nöte des alten Österreich klagen. Psychologisch feiner und interessanter ist Schnitzler in seinen Novellen: „Leutnant Gustl“ — ein impressionistisches Bravourstück —, „Die griechische Tänzerin“ und den ins Romantisch-Mystische tauchenden „Dämmerseelen“ mit ihrem weichen und graziösen Stil.

Die Welt, die bei Schnitzler melancholisch-leichtsinnig, ist bei andern Wiener Novellisten in aller koketten Anmut einfach lustig und leichtsinnig, sogar ein wenig frivol. Die Pariser Schulung zeigt sich z. B. bei Raoul Auernheimers (geboren 1876) „Renée", worin der Typus der koketten, schlauen Frau geschildert wird, die über ihren Liebeleien die Liebe versäumt, in der Eleganz des Stils, während der gutmütig ironisierende Ton und die Fülle der Einfälle echt Wiener Feuilletonismus ist. Dieser feuilletonistische Geist, aber mehr aus Bahrs Schule, erfüllt auch die Novellen von Felix Dörmann, Siegfr. Trebitsch und des vielgewandten Rudolf Lothar, der von Budapest kam und über Wien nach Berlin ging, um dort Berliner Gesellschaftsromane zu schreiben. Dafür wurde der Rheinländer Franz Servaes (geboren 1862) Wiener und gab nach seinem früheren Bohêmienroman „Gärungen" in „Michael de Ruyters Witwerjahre" (1909), der tragikomischen Geschichte eines Lebensdilettanten, und in seiner Novellen-Sammlung „Wenn der Traum zerrinnt" (1911) den Beweis einer nachdenklichen, mit feiner Ironie erfüllten realistischen Kunst des Erzählens.

Überhaupt fehlt es in dem als Stadt heiterer und koketter Lebenslust berufenen Wien durchaus nicht an ernsten Köpfen. Die eine Kehrseite dieser Lebenslust heißt Melancholie und die andere nennt man wohl österreichisch das Schimpfen. Aber es gibt auch recht nachdenkliche Naturen und man braucht noch nicht, wie es im weiteren geschehen wird, auf die in der Provinz geborenen Wiener dabei zurückzugreifen. Die Wiener Poeten haben alle eine Neigung zum Philosophieren; Emil Lucka, Stefan Zweig und Hans Müller schreiben tiefsinnige Novellen mit einem Stich ins Ästhetentum oder Phantastische. Abseits von ihnen steht Peter Altenberg (1859—1919); er gibt in seinen vielgelesenen Büchern „Wie ich es sehe" (1896) und „Was der Tag mir zuträgt" (1900) rein skizzenhafte, lyrische Stimmungsbilder mit zum Teil stark verstiegenen Reflexionen, ein Typ artistischen Snobismus, der das Wiener Caféhaus als Geburtsstätte dichterischer Inspirationen deutlich erkennen läßt.

Dieser Neigung zum Ästhetentum, die dem Wiener Literatentum anhaftet, begegnet man auch in feinen Büchern, die vom naturalistischen Drang der Wiedergabe persönlichen Lebens eingegeben sind. Auch Österreich hat seine Jugendromane. Josef August Lux (geboren 1871), der Kunst-

schriftsteller, gab in „Anselm Gabesam" (1909) die stille, feinfühlige Geschichte eines dichterisch begabten Knaben, voll bildhafter Szenen, im behaglichen Plauderton, und Franz Ginzkey (geboren 1871), ein dichterisches Blut, in „Jakobus und die Frauen" (1908) das Buch der Jugend eines jungen Kadetten und Offiziers voll lyrischer Stimmungen und voll echt Wiener zarter Bewunderung für das Glück, das Frauenhuld beschert.

So quirlen und wirren mancherlei Klänge in der neuen Wiener Generation durcheinander, und obwohl Wien noch keinen großen Romanpoeten geboren hat, die besten besinnen sich doch immer darauf, daß Erzählen und Gestalten nun einmal die Grundbedingungen des epischen Schaffens sind. Eine weise Lehrerin ist darin die Geschichte. So findet das alte, vormärzliche Wien in Emil Ertl, dem feinen Novellisten (geboren 1860), seinen Homer in den beiden Romanen „Die Leute vom blauen Guguckshaus" und „Freiheit, die ich meine" (1905), die die Revolutionszeit in breitgesponnenen Bildern malen. Felix Salten (geboren 1869 zu Budapest) zeigt in seinen Novellen („Die Gedenktafel der Prinzessin Anna" und „Herr Wenzel auf Rehberg") eine graziös-freche Gestaltungsgabe, mit der er zurückliegende Epochen in kleinen Zügen anschaulich verdeutlicht. Der kluge, polyglotte Otto Hauser (geboren 1876 zu Dianesch) schreibt sogar außer historischen („Lucidor der Unglückliche") „Ethnographische Novellen" aus fremder Herren Ländern, wagt sich an das schwierige Problem „Spinoza" in einer bunten Reihe von Bildern und hilft der literarischen Mode, die für „Alt-Wien" zu schwärmen beginnt, mit einem Kostümroman unter dem gleichen Titel.

Ein Wiener ist auch Karl Rosner (geboren 1873), aber von Wien leitet er in seinen Büchern schon hinüber nach München und Berlin. Sein feines, anmutiges und überaus produktives Fabuliertalent, das in „Georg Bangs Liebe" (1906) sich zuerst am kräftigsten regte, kennzeichnete in „Sehnsucht" das Münchener Künstlerleben und in der „Silbernen Glocke" (1909) an einer Ehegeschichte den Gegensatz zwischen Berlin und Wien. Auch der Reiz seiner Darstellung liegt in seiner weichen, warmfühlenden und verträumten Wiener Poetennatur, die sich gern in breiten Stimmungsbildern des Gefühlslebens ergeht. Etwas grellere und sensationellere Töne schlägt er in dem Zirkusroman „Der Herr des Todes" (1910) an, während die Novelle „Der Diener Dieffenbach" wiederum

sehr fein und zart ein heikles Problem in dem Verhältnis zwischen Vater und Sohn löst. Rosner hat sich zu einer glücklichen Mischung von Dichter und unterhaltsamem Erzähler entwickelt und seine Bücher gehören bereits zu den gelesensten der modernen Belletristik.

* * *

Der Wiener Tendenzroman, wie Bahr und Burkhard ihn eingeführt, wendet sich bei Heinrich Keller (geboren 1866) bestimmten sozialen Fragen zu, wie der Frage der Ehescheidung in „Ketten", der Schulfrage in „Unterlehrer Straub". Carl Conte Scapinelli (geboren 1876) gab in „Phäaken" ein Bild des Wiener politischen Lebens mit allerlei Modellfiguren aus der Wirklichkeit. Ein lebhafteres Aufsehen erregte Friedrich Werner van Östéren (geboren 1874 zu Berlin), der in einem böhmischen Jesuiteninternat erzogen wurde, durch den Roman „Christus, nicht Jesus" (1906). Das Buch charakterisiert sich als ein auf einer breiten Intrige beruhender Tendenzroman gegen den Jesuitismus, dessen Erziehungsanstalt im ersten Teil durchaus sachlich wohl auf Grund persönlicher Erfahrungen in fesselnder Weise gekennzeichnet wird. Daraus entwickelt sich dann im zweiten eine Intrige des Jesuitismus, ein Kampf gegen die Bekenner einer Christusreligion, in der natürlich auch das Ewig-Weibliche seine Rolle spielt. Auch die Novellen „Der Weg ins Nichts" bekunden trotz ihrer schlichten Sachlichkeit in spannenden Momenten das Erzähltalent des Autors. Ein interessantes Kulturbild aus dem dumpfen Bauernleben Galiziens gab dann Östérens zweiter Roman „Marie mit Musik" (1910) — es handelt sich um ein Muttergottesbild mit einer Musikwalze — in lebendiger Zuständlichkeitsschilderung, die das Interesse an dem eigenartigen Thema nur hebt.

Die Gegnerschaft gegen den Klerikalismus ist ein altes, natürliches Erzeugnis der österreichischen Zustände und sie prägt sich daher seit Alfred Meißner in dem österreichischen Schrifttum auch stärker als in dem reichsdeutschen aus. Andere Tendenzen des modernen österreichischen Gesellschafts- und Sittenromans werden in dem weiteren Überblick deutlich werden. Unter ihnen wird man jedoch eine selten finden, die, wie wir gesehen, in Norddeutschland sogar eine ganze belletristische Abart hervorgerufen: die Opposition gegen die Auswüchse des Militärsystems. Dafür ist freilich in Berta von Suttner

eine begeisterte Agitatorin gegen den Krieg selbst erstanden. Der Österreicher liebt sonst den Soldatenstand nicht viel weniger als der Norddeutsche. Niemand hat vielleicht die militärischen Freuden und Leiden frischer und unterhaltsamer geschildert als der verstorbene Karl Freiherr von Torresani (geboren 1869 in Mailand, gestorben 1907 am Gardasee) in seinen Erzählungen „Aus der schönen wilden Leutnantszeit“ (1889), „Schwarzgelbe Reitergeschichten“ (1889), „Ibi Ubi“ (1894). Torresani war ein kraftvolles Erzählertalent, wie auch sein realistischer Wiener Künstlerroman „Oberlicht“ (1893), und „Steyrische Schlösser“, vielleicht sein bester Roman, erwiesen.

* * *

Wien war stets weit stärker als Berlin der Sammelplatz der heimatlichen Talente, aber auch die Provinzen bewahrten sich ihr eigentümliches, geistiges Leben, das nach Anschluß an den großen Strom deutscher Geisteskultur drängte. Und wie in der Hauptstadt, so trat auch hier ein neues Poetengeschlecht neben das ältere. Im Rahmen unserer Darstellung kann nur auf die bedeutsamsten Vertreter dieser provinzialen Literatur, soweit sie den Richtlinien der allgemeindeutschen Bewegung folgt, mehr oder minder kurz eingegangen werden.

Die Steiermark hat in Peter Rosegger ihren volkstümlichsten Dichter; lebte er ganz in der Bauernwelt, so kamen ein älterer und ein junger Poet aus dem städtischen Bezirk, der im Steierland Graz heißt, ihrer beider Lieblingsstadt. Wilhelm Fischer (geboren 1846) gab in seinem Roman „Die Freude am Licht“ (1902) sehr spät das Hauptwerk seiner dichterischen Tätigkeit. Wenn er in den „Historischen Novellen“ mehr den Spuren C. F. Meyers folgte, so hier denen des Kellerschen „Grünen Heinrich“, wobei seine mehr beschauliche, idyllische und sentenziöse Eigenart hervortrat. Auch „Die Freude am Licht“ — schon der Titel strahlt den vollen, weichen Optimismus des Autors aus — ist ein Bildungsroman, die Entwicklungsgeschichte eines jungen Träumers, der doch ein besonnener Ingenieur und Fabrikdirektor wird, ohne den Hang zum Träumen zu verlieren. Lauter gute, edle Gesellen schreiten durch den Roman; lyrisch ist der Grundton, und romantische Streiflichter fehlen nicht, wobei eine Krone um die Reize von Graz gewoben wird. Ein zweiter Roman Fischers „Sonnenopfer“ (1906), dessen Milieu die steirischen Sensenwerke, behandelt den Kampf zwischen dem alten Zunftwesen

und der neuen Industrie und ist matter in Ton und Farbe. Fischer ist auch ein ausgezeichneter Kenner der Sagen- und Märchenwelt des Steierlandes, die sich in seinen Erzählungen und Novellen („Sommernachtserzählungen“, „Murwellen“) zum Teil verarbeitet findet.

Viel erfolgreicher betrat Rudolf Hans Bartsch (geboren 1873 zu Graz) als Offizier die literarische Laufbahn. Die Kritik nahm schon sein erstes Werk „Zwölf aus der Steiermark“ (1908) mit lautem Jubel auf. Vier junge Studenten, die sich zu einem Kreis von zwölf erweitern und die verehrend sich um eine schöne Frau drängen, sind die Helden des Buches; ihre Neigungen, ihre Schwärmereien, ihre Liebe und vor allem ihre Jugendstimmung sein Inhalt. Der Dichter nennt zwar Graz, „die Grüne, die Baumrauschende, die vor allen Städten Naturbeseelte“, die Heldin seiner Geschichten, in Wahrheit ist es die Jugend. Sie ergießt sich in lyrischen Akkorden, die sich wohl auch zum volkstümlichen Lied formen, oder in melancholisch-heiteren Grübeleien wie ein breiter, wohllautender Melodienstrom durch das Buch, bei dem den Wienern sogleich ihr Mozart einfiel. R. H. Bartsch ist ein echter österreichischer Poet, der sein Vaterland gerade wegen der Buntscheckigkeit seiner völkischen Stämme liebt und mit bezaubernder Sprachkunst, der selbst in der zarten Stimmung das humorvolle Wort nicht fehlt, die Weichheit seines Herzens und den Gewinn seiner jungen Lebenserfahrung etwas planlos in seinem Erstlingswerk ausbreitet. Aber auch hier kann man von ihm dasselbe wie er von einem seiner Helden sagen, daß in seinem Opus zwar oft der alte Schloßbrunnen von Mörnball rauscht, aus dem Mozart die Wunder seiner Einfälle erlauschte, daß bei ihm aber auch die österreichische Administraterie, die Ökonomie und Rechenwirtschaft nach Anno Siebzig etwas in die Musik hineinklingt. Künstlerisch einen Fortschritt bedeuteten „Die Haindlkinder“ (1908), das den Wienern in der so lebenswarmen Gestalt des Altwieners Martin Haindl ein frohmütiges Kulturbild der Vergangenheit schenkte. Der Roman spendet der großen Stadt und vor allem den Reizen ihrer Umgegend einen blühenden Dichterkranz. Wieder erklingen die Stimmungen der Jugend, aber in ihre Melodien voll Anmut und Frohsinn schleicht sich der Ernst in schwereren Tönen, und voll düsterer Tragik ist der Abschluß, wenn der philosophisch-nachdenkliche Johannes auf der Flucht mit der Gattin seines Bruders, der stillsinnigen,

vereinsamten Regina, deren Tod in der furchtbaren Gebirgswelt erlebt. Auch in diesem Buch wimmelt es von echt österreichischen Originalen. „Vom sterbenden Rokoko" (1909) und „Bittersüße Liebesgeschichten" (1910) sind kleine, meisterhafte Novellen und künstlerisch zeigen sie Bartsch wohl auf der Höhe, namentlich die ersteren, die, aus der Zeit der französischen Revolution gegriffen, allerlei Anekdoten in graziös-scherzhafter Weise erweitern. Der Roman einer Schauspielerin „Elisabeth Kött" (1909) fiel dagegen stark ab, obwohl der Dichter hier, ähnlich wie Bahr, eine eigenartige Frauengestalt mit psychologischer Konsequenz durchzuführen suchte. Ton und Sprache sind hier schon komplizierter, geschwollener geworden und die feinsinnige Anmut, die bei der Gestaltungsgabe des Dichters sonst so entzückt, verschwindet hinter einer etwas manierierten Aufbauschung der Gefühle. Glücklicher erhebt sich der Dichter in seinem Buch „Das deutsche Leid" (1911) wieder zu den bezaubernden lyrischen Klängen seines Erstlingswerkes im Kreise der landschaftlichen Schönheiten der Heimat; hier aber mischt der Ernst des Völkerlebens sich in das Liebesleben des Helden: er erkennt schließlich als seine Aufgabe, die deutsche Schutzwehr gegen das andringende Slaventum in der südlichen Steiermark bilden zu helfen. Auch nach einer andern Seite hin hat er sein Grunderlebnis der heimatlichen Landschaft zu erweitern versucht. In seinen letzten Romanen „Lucas Rabesam" (1917) und „Heidentum" (1919) entwickelt er aus dem Landschafts- und Naturerlebnis eine neue mystische Religionsphilosophie, womit er in dem ersten Buch noch eine Auseinandersetzung mit der Tatsache des Krieges verbindet. Beides ist nicht recht geglückt. Der Fortschritt von dem pantheistischen Naturerleben zu religiöser Auffassung gelingt ebensowenig wie die Verknüpfung der mystischen Theorien und Phantasien mit der Romanhandlung, in der einige jener „Zwölf aus der Steiermark" wieder auftreten. In ähnlicher Weise fallen in dem Roman „Frau Utta und der Jäger" (1914) Handlung und Schilderung auseinander. Die Liebesgeschichte ist romanhaft nicht im guten Sinne; aber die lyrischen Schilderungen des Waldlebens zeigen eine weiche und leidenschaftliche Sprachkunst, die doch das Schönste ist, was Bartsch zu geben hatte.

Dem Steiermärker Bartsch steht dem Wesen nach sehr nahe der Kärntner Josef Friedrich Perkonig (geboren 1890 zu Ferlach in Kärnten). In seinem ersten Roman

„Die stillen Königreiche" (1917) kommt es ihm garnicht darauf an, eine geschlossene Handlung herzustellen. Er erzählt, wie zehn Schützen im Sommer 1915 in den Karawanken die Wacht gegen die Italiener halten, wie sich die zehn dem Einfluß des stillen und doch nicht einsamen Lebens, der Einwirkung der Größe der Landschaft gegenüber verhalten, wie einige von ihnen dort zu einer tiefen gefühlsmäßigen Hingabe an die Natur und zum vollen Einklang mit der Welt gelangen. Eine weiche verträumte Natur mit einem Einschlag der Dumpfheit des Slaventums und starker Freude an allem sinnlich wohltuenden spricht aus dem Roman. Ähnlich ist der Grundcharakter der Novellen „Maria am Rain" (1919). Dem Unternehmen, Novellen aus dem Leben Mozarts, Schuberts und gar Beethovens zu schreiben, ist er doch wohl nicht ganz gerecht geworden; sie sind meist zu weichlich. Die süßlich-frivole Erotik der Titelnovelle geht bis hart an die Grenze des Erträglichen, wird aber doch gemildert durch die Auflösung in rauschhafte Landschaftsstimmungen. Perkonig charakterisiert seine eigenen Dichtungen, wenn er da sagt, „Völlerei der Stimmung wurde nie an Orten getrieben, deren Verhimmelung nicht natürlich war, wie das Gebet notwendig erst durch Andacht und Verzückung gebildet wird".

Aus Mähren kam das frische Talent Karl Hans Strobl's (geboren 1877) und entlud, noch ganz unter dem Druck der naturalistischen Strömung, die Erfahrungen seines Prager Studentenlebens in den breiten Studentenromanen „Die Vaclavbude" und „Der Schipkapaß"; namentlich der erstere mit seiner lebendigen, impressionistischen Detailschilderung des studentischen Milieus und der deutschen und slavischen Gegensätze bedeutete für seinen Autor einen Erfolg. „Der Fenriswolf" entwarf Bilder aus einer kleinen Provinzialstadt und schilderte den Leidensweg eines dichterisch veranlagten Postbeamten in der Beamtenmisere der Alltäglichkeit. Dann entdeckte Strobl mit jenem Übergang, der der naturalistischen Bewegung eigentümlich war, in sich den Romantiker und schrieb die „Eingebungen des Arphaxat" und andere Novellen, in denen der Spuk der romantischen Geisterwelt wieder erwachte, während das Milieu der Vergangenheit zugleich zu einer Satire auf die Gegenwart benutzt wird. Noch stärker tritt, ganz ins Phantastische gehend, diese Romantik in seinem Roman „Eleagabal Kuperus" (1910) hervor, den wir an anderer Stelle charakterisieren.

In Deutsch-Böhmen spielen die drei Romane von Rudolf Haas „Matthias Triebl" (1915), „Triebl, der Wanderer" (1917) und „Michel Blank und seine Liesel" (1919), die beiden ersten bilden eine Einheit; auch der dritte gehört innerlich dazu. Es sind Romane ohne viel Handlung, meist Menschenschilderungen aus kleinen Städten und Dörfern, vielfach durchsetzt mit heiteren Grübeleien über Philosophie und Leben. Überall klingt ein echt österreichischer frischer Ton. Es sind, trotz aller Besinnlichkeit, heitere Bücher, voller Lebensfreude und reichen Naturgefühls, die man humoristische Romane zu nennen versucht wäre, wenn man es nicht vermeiden müßte, sie damit in die Nähe etwa des Raabeschen humorvollen Tiefsinns zu rücken, was bei ihrer unbekümmerten Oberflächlichkeit doch nicht angeht.

In Prag dichtet Hugo Salus (geboren 1866), der bekannte Lyriker, auch reizende Novellen und Kindergeschichten („Novellen des Lyrikers", „Das blaue Fenster", „Schwache Helden"), die ganz auf den ihm eigenen lyrischen Ton gestimmt sind.

Das so sagen- und liederreiche Tirol hat seit Adolf Pichler immer seine Poeten gehabt; es fand in Rudolf Greinz (geboren 1866) — nicht zu verwechseln mit Hugo Greinz, dem Kritiker — seinen modernen Novellisten und Romancier, dessen Schriften auch im Reich mit Interesse gelesen werden. Greinz's Produktivität ist schier unerschöpflich und erstreckt sich vom Schnadahüpfel und den „lustigen Tirolergeschichten", von denen er eine ganze Reihe von Sammlungen veröffentlicht hat, bis zum ernsten Roman, dem er gern eine antiklerikale Tendenz gibt, wie im „stillen Nest" (1907); in „Das Haus Michael Senn" (1909) bot er eine ergreifende Liebestragödie aus dem Tiroler Kleinstadtleben.

Zwei andere Autoren, von denen der eine freilich kein Landesgeborener ist, haben die Liebe zu dem schönen Bozen gemeinsam, das sie mit ausgesprochener Vorliebe in ihren Romanen schildern. Hans von Hoffensthal (1877 bis 1914) hat die städtischen Besonderheiten des bürgerlichen Lebens in seinen Büchern sich auserſehen, nicht zuletzt das Beamtentum und den eigentümlichen Kastengeist der sozialen Schichten. In „Lori Graff" hat er damit ein sehr heikles Thema: die Zerstörung des ehelichen Glückes durch die infolge seines Vorlebens entstandene Krankheit des Gatten mit dem sittlichen Ernst des Mediziners behandelt. „Das dritte

Licht", teils in Bozen, teils in München spielend, stellt den alten Don Juan-Typus in den Mittelpunkt der Handlung und verquickt einen stark erotischen Realismus mit dem romantischen Problem der Entsühnung durch die geistige Liebe zu einer reinen Jungfrau. Auch Richard Huldschiner (geboren 1872 zu Gleiwitz) ist von Beruf Arzt; in Hamburg ansässig, hat er Bozen zu seinem Lieblingsaufenthalt erwählt, das seine düster gefärbte Poetennatur freilich in andern Tönen als Hoffensthal erscheinen läßt. Bei ihm überwiegt das Melancholische, Dämmrige, und so vertieft er sich in seinen Novellen („Einsamkeit", „Arme Schlucker") nicht zuletzt in die dunkeln Instinkte der bäuerlichen Natur, deren schreckhafteste Äußerungen er, der geborene Jude und Zionist, in dem religiösen Wahn erkennt. „Die stille Stadt" ist das anschaulichste Bild von Bozen, aber gleichsam in mittelalterlicher Beleuchtung gesehen: der Held ist ein Jude und die Geschichte seiner unglücklichen Liebe voll Szenen, die den religiösen Fanatismus der Menge ausmalen. Düster ist auch „Die Nachtmahr", den Leidensweg einer Bäuerin schildernd, die den verhaßten Mann tötet, weil sie sich in ihrer inneren Dumpfheit nicht mehr ein noch aus weiß.

Ein außerordentlicher Kenner des Tiroler Bauernlebens ist schließlich der Rheinländer Richard Bredenbrücker (geboren 1848 zu Deutz). Er bietet keine gewöhnliche Unterhaltungslektüre in seinen Dorfgeschichten, sondern als echter Naturalist begnügt er sich, die Wirklichkeit des Lebens in den kleinsten und nichtigsten Dingen wiederzugeben. Dazu besitzt er eine staunenswerte Beherrschung des Südtiroler Dialekts, in dem alle seine Figuren reden. Selbst auf seinem landschaftlich eingeengten Gebiet ist er noch Spezialist in der Kenntnis der Tiroler fahrenden Leute, der sogenannten „Dörcher", deren Gestalten, Reden und Treiben auf ihrem Landstraßenzuge er in seinem Erstlingsbuch „Dörcherpack" (1896) überaus anziehend in seiner naturalistischen Tonart schildert. Bredenbrücker hat eine ganze Reihe von Südtiroler Geschichten („Drei Teufel", „I bin a Lump und bleib a Lump" usw.) herausgegeben, und gerade in seinem tiefen Verständnis für diese niederen Volkskreise und in der Kunst, sie lebendig-anschaulich zu zeichnen, tritt das Eigentümliche seiner dichterischen Natur hervor.

Karl Schönherr (geboren 1869), der so erfolgreiche Dichter von „Glaube und Heimat", ist in seinen Tiroler

Bauerngeschichten („Allerhand Kreuzköpfe", „Caritas", „Aus meinem Merkbuch") von derselben Ursprünglichkeit wie in seinen Dramen. Er spitzt sie zu tragischen Genrebildern zu, die, frei von aller Sentimentalität, oft von einem grellen und bitteren Humor erfüllt sind: konzentrierte Kunst der novellistischen Skizze, die ganz im Literarischen steht.

Aus dem galizischen Bauernleben veröffentlichte Hans Weber-Lutkow eine Reihe von Erzählungen („Schlummernde Seelen", „Die schwarze Madonna"), die das dumpfe, moralisch niedrig stehende Hindämmern des galizischen Dörflertums schlicht und ergreifend zum Vortrag bringen.

Dem heimatlichen Deutschtum in Ungarn aber widmet Adam Müller-Guttenbrunn (geboren 1852 zu Guttenbrunn im Banat) sein literarisches Talent, soweit es nicht von Wien in Anspruch genommen wurde. Ähnlich wie einst Karl Pröll in Böhmen vertritt er in seinen Schilderungen und Romanen aus dem Schwabenlande („Götzendämmerung", „Die Glocken der Heimat", „Meister Jakob") nicht nur mit Kraft und Eifer die nationale Sache, sondern gibt auch farbige und künstlerisch gesehene Bilder der treudeutschen Bevölkerung in diesem fernen Winkel des österreichischen Reiches.

In Dalmatien spielt die Handlung der meisten Novellen und auch des Romans „Die Häuser an der Dzamija" von Robert Michel. Es sind aber nicht nur Schilderungen der Landschaft und der Menschen in diesem Winkel Österreich-Ungarns, sondern es sind sehr feine kleine Kunstwerke, in einer höchst kultivierten, sanftmelodischen Sprache geschrieben. Der Roman gehört wohl zu den ruhevollsten Büchern der letzten Jahre. In den Novellen „Die Verhüllte" und „Das letzte Weinen" sucht Michel etwas abenteuerlichere, romantischere Stoffe auf, aber auch sie sind beherrscht von seinem überlegenen und trotz aller Wärme fast abgeklärt wirkenden Künstlertum. — Die dalmatinischen Landschaftsromane von Alfred Maderno („Scirocco" und „Das Haus am Himmel") zeigen eine ehrlich warme Heimatliebe und bringen schöne Landschaftsschilderungen, die deutlich den Einfluß Rudolf Hans Bartschs verraten. Maßstäbe künstlerischer Wertung darf man hier aber nicht anlegen.

Im letzten Jahrzehnt sind aus Österreich zwei Dichter erwachsen, die im schärfsten Gegensatz zu der sonst meist spielerisch-weichlichen österreichischen Literatur stehen, die als das Wesen der Kunst die Gestaltung von Weltanschauung ansehen.

Franz Nabl ist vielleicht der herbste und sprödeste der modernen Romandichter. Nach einem etwas zerfahrenen und unruhigen Roman „Hans Jäckels erstes Liebesjahr“ und den schon mit ruhigerer Beherrschung erzählten Novellen „Narrentanz“ gab er mit seinem Hauptwerk „Ödhof. Bilder aus den Kreisen der Familie Orlet“ (1912) einen Roman, dem sich an Größe und Wucht nicht viele vergleichen können. Im Mittelpunkt steht die Riesengestalt eines Mannes: Johannes Arlet, an dessen unbändiger Eigenwilligkeit und Eigensucht alle zugrunde gehen, die mit ihm leben wollen oder müssen. Auf der Höhe seines Lebens erwirbt er sich den Ödhof, um auf eignem Boden frei dem eignen Willen leben zu können. Welt und Menschen bedeuten ihm nichts. Seinem mutterlosen Sohn zerbricht er Willen und Lebenskraft und treibt ihn in den Tod. Die Frau, die sich ihm aus Liebe und Mitleid mit seiner Einsamkeit gibt, jagt er in jäher Härte fort. Dann endet er in elendem Sumpf, in den ihn die Erkenntnis der selbstgewollten Sinnlosigkeit seines Lebens immer tiefer hineintreibt. Das große Werk ist im Grunde eine monumentale Charakterstudie. Eine Handlung mit innerer Spannung kommt nicht zustande, weil Johannes Arlet keinen auch nur annähernd ebenbürtigen Gegner findet, mit dem er sich messen könnte. Welt und Menschen sind nur dazu da, daß er seinen Willen daran ausläßt. — Eine ähnliche Einseitigkeit zeigt sich in Nabls anderem großen Roman: „Das Grab des Lebendigen“ (1917). Es ist die Geschichte einer kleinbürgerlichen Familie, die in Enge und fast in Not ihr Dasein fristet. Hier erhebt sich eine Tochter zur Lenkerin des Lebens aller, das sie nach ihrem in erbärmlicher Seelenarmut nur aufs Alltäglich-Nützliche gerichteten Sinn und mit ihrer zu wahrer Dämonie gesteigerten Herrschsucht bestimmt. Auch hier fehlt ein starker, ebenbürtiger Widerstand. Alle Auflehnungsversuche sind von vornherein zum Scheitern verurteilt, bis die äußere Gewalt der Polizei ihrer bis zum Verbrechen getriebenen Herrschsucht ein Ende macht. Dennoch geht es nicht an, den Werken Nabls diese Übersteigerungen als Fehler anzurechnen. Man darf nicht fragen, ob diese Einseitigkeiten wirklichkeitsgetreu sind oder nicht. Denn diese Romane sind trotz ihrer tiefen Seelenkunde, trotz ihrer meist unmittelbar überzeugenden realen Anschaulichkeit keine realistischen Romane. Sondern es sind höchst bewußte künstlerische Kompositionen nach einer konzipierten

Idee. Der wohlberechnete Aufbau, die Verklammerung der Teile untereinander beherrscht hier jede Einzelheit in dem Maße, daß eine Änderung zugunsten der Wirklichkeitstreue, wie etwa eine Abschwächung der übermenschlichen persönlichen Macht Johannes Arlets oder der weiblichen Parallelgestalt im „Grab des Lebendigen" den ganzen Bau zusammenstürzen lassen würde. Zwar mag diese Starrheit nicht immer angenehm sein, mag insbesondere die monotone Düsterkeit im „Grab des Lebendigen" geradezu quälend wirken: der künstlerische Wert der Werke liegt eben in dieser ungeheuren Intensivierung, die das Alltägliche zum Endgültigen erhebt. — Nabls letzte Novellen „Der Tag der Erkenntnis" (1919) zeigen, daß er noch immer in der düsteren Atmosphäre seiner beiden großen Romane lebt.

Auch Erwin Guido Kolbenheyer strebt ebenso bewußt wie innerlich triebhaft von der österreichischen Weichlichkeit und Verschwommenheit fort. Seine Kunst kurz zu charakterisieren ist unmöglich, weil ihr Wesen Fülle und Reichtum ist. In seinem Spinoza-Roman „Amor dei" (1908) weiß er die Gestalt Spinozas, des zarten Verkündigers reiner, inbrünstiger Gottessehnsucht neben der des alten Rembrandt in der Größe und dem Elend seiner Einsamkeit hineinzustellen in die gewaltige Zeit der niederländischen Renaissance mit ihrem in Wissenschaft, Politik, Wirtschaft und Kunst wild bewegten Leben. Äußerlich etwas enger ist der Horizont im „Meister Joachim Pausewang" (1910), der in prachtvoll gedrungener, altertümlicher Sprache als Autobiographie erzählten Lebensbeschreibung eines schlichten Schusters aus der Zeit Jacob Böhmes. So lebendig und eindrucksvoll auch hier das äußere Leben alter Zeit gemalt ist, der Schwerpunkt liegt noch mehr als in dem Spinozabuche auf der Schilderung der Entwicklung des inneren Lebens eines ernsten, versonnenen und doch lebenskräftigen Mannes zu innerer Freiheit und zur Harmonie mit seiner Gottheit. Der dritte historische Roman Kolbenheyers: „Die Kindheit des Parazelsus" (1917) zeigt die gleiche Fülle in der Gestaltung des bunten Lebens im Mittelalter, die gleiche Tiefe der Menschenkenntnis und feste Begründung der weltanschaulichen Fundamente, doch muß man die Geschichte des Mannes Parazelsus erst abwarten, ehe man die des Knaben ganz würdigen kann. — In die Gegenwart führen Kolbenheyers drei Novellen in dem Bande „Ahalibama", von denen mindestens in der ersten und

letzten der gedanklichen Kraft die poetische Formung wohl nicht das Gegengewicht zu bieten vermag, und sein „Roman für Individualisten", „Montsalwasch" (1912), der in prachtvoll frischem, oft lyrisch-jugendlichem Ton von einem jungen, ernst und begeistert den Höhen der Menschheit zustrebenden Studenten und von seinen Kämpfen mit der Degeneration, den Schwächen, Halbheiten und Oberflächlichkeiten seiner Welt erzählt. Auch hier läßt Kolbenheyer mit seltener Klarheit das Innere, die lebendigen Triebkräfte der Jugend selbst zum Ausdruck kommen, ohne den Umweg komplizierter und romanhafter Handlungen, die hier im Gegenteil als Beiwerk erscheinen.

* * *

Von Prag ging im letzten Jahrzehnt ein sehr wirkungsvoller, ja fast bestimmender Einfluß auf die Lyrik aus. In der erzählenden Dichtkunst ist dieser Prager Einfluß nicht so groß, immerhin stammen aus den Prager Kreisen einige charakteristische Dichtungen, die nicht übersehen werden dürfen.

Am reinsten zeigen vielleicht die kleinen Novellen und Romane von Paul Leppin die Prager Art. „Daniel Jesus" (1905), „Der Berg der Erlösung" (1908), „Severins Gang in die Finsternis" (1914), „Hüter der Freude" (1918). Handlung gibt es in diesen Büchern kaum, nur Stimmungen, seelische Erregungen. Der gedankliche Inhalt, oft zu sehr in den Vordergrund geschoben, ist nicht eben tief; alles mündet doch schließlich in die Erlösung des Fleisches durch die Liebe. Stil und Stimmung sind dagegen meist sehr eigenartig und reizvoll. Leppin geht stets auf seelische Sensationen aus, hat eine Lust an unausgelebten, halbfertigen Erlebnissen, die eine gewisse Unruhe zurücklassen. Alles das ist nicht eigentlich tief erlebt, aber auch nicht nur erdacht, es ist ein leichtes Spiel der Phantasie, das nicht bewußt gelenkt, sondern hingenommen wird. Ganz echt erscheint die seltsam innige Liebe zu der alten geheimnisvollen Stadt Prag und ihrer Landschaft. Mit höchster Sensibilität weiß er jedem Baum, jeder Straße, jedem Stein Stimmungen abzulauschen und sie in einem bei aller Weichheit höchst prägnanten Stil wiederzugeben. So sind seine Bücher oft sehr reizvoll. Aber seine Kunst ist ein Ende, kein Anfang, ein passives Versinken in Stimmungen.

Weniger echt als Leppin erscheint Oskar Wiener in seinem Roman „Im Prager Dunstkreis". Der Ton ist hier

viel heller, man kann das Buch als einen Übergang von der Stimmungskunst zu wohlgepflegter Unterhaltungsliteratur ansehen.

Eine ganz abgerundete Leistung gab Erwin Kisch mit seinem Roman „Der Mädchenhirt" (1914). Er hat die äußerst heikle Geschichte vom Emporkommen und Herabsinken eines Zuhälters auf einer Prager Proletarierinsel mit so feiner Zurückhaltung erzählt, mit so sorglicher Einstellung auf das Seelische, daß dem Thema das Peinliche genommen ist. Er erzählt in einem ganz eignen Ton von größter Natürlichkeit und immer wieder überraschender Lebendigkeit.

Der bedeutendste der aus Prag hervorgegangenen Dichter und der einzige, der die Kraft zu wirklich großen Leistungen besaß, ist Max Brod. Er begann mit auffallend kühlen, intellektualistischen Skizzen und Studien, die stets von seinem Hang zum Philosophieren und Spekulieren zeugten. Er hat vielleicht am klarsten und kühlsten von allen modernen Schriftstellern die Lebenshaltung des Ästhetizismus analysiert in dem Roman „Schloß Nornepygge" (1908). Scharfe psychologische Analysen moderner Menschen schienen lange sein künstlerisches Ziel zu sein. („Tod den Toten" (1906), „Experimente" (1907), „Ein tschechisches Dienstmädchen" (1909), „Weiberwirtschaft" (1910), „Jüdinnen" (1911). Fast in jedem dieser Bücher, am meisten aber in dem großzügigen und zwischen Leidenschaft und Beherrschung seltsam schwankenden „Schloß Nornepygge", lassen einzelne Stellen von aufbauender dichterischer Kraft schon ahnen, daß er noch Größeres zu geben haben würde. Die erste dieser Dichtungen ist „Arnold Beer, das Schicksal eines Juden" (1912). Nach einer virtuosen Analyse des modernen jüdischen Journalisten Arnold Beer läßt er diesen in sich haltlosen, hin- und hergeworfenen Menschen in einer wundervoll aufgebauten Steigerung der Vertiefung und Verinnerlichung beim Tode seiner alten, kaum gekannten Großmutter die tiefen Geheimnisse der Blutszusammenhänge und des in sich ruhenden, vom Gesellschaftlichen unabhängigen Menschentums erleben. Dieses Werk ist neben Hauptmanns „Ismael Friedmann" und Wassermanns „Juden von Zirndorf" der größte moderne Judenroman, ja vielleicht steht er noch über ihnen und ist der moderne Judenroman, weil er den Juden nicht als gesellschaftlichen, sondern als seelischen Typus zeichnet. — Wenn Brod danach einen historischen Roman schuf: „Tycho

Brahes Weg zu Gott" (1916), so bedeutet das kein Abweichen von seinem alten Wege. Er sucht im Mittelalter nicht bunte Bilder und Fülle der Ereignisse, sondern er wendet sich der Vergangenheit zu, um in der Menschenschilderung, die auch jetzt den Kern des Werkes bildet, zu reinerer Stilisierung und zu höheren Symbolen zu gelangen. Er verzichtet fast ganz auf romanhafte Handlung und gestaltet nur den Kampf zweier Riesengeister: Tycho Brahes und Keplers. Kepler ist das Glückskind, der Liebling des Schicksals, das Genie, das seine Aufgabe mühelos erfüllt, stets in ruhigem Gleichgewicht in sich und in Harmonie mit Gott. Tycho Brahe dagegen ist das Genie der Leidenschaft, der Maßlosigkeit, bald in maßloser Hingabe, bald in ungestümem Willen sich aufreibend. Kepler kann und leistet alles, was ihm der Mühe wert ist; als Gelehrter ist er zufrieden, festzustellen, was da ist und stellt gläubig der Gottheit alles übrige anheim. Brahes Ungenügsamkeit will aber den Sinn dessen, was ist, ergründen, will noch in dieser Welt über diese Welt hinausschauen ins Absolute. Nach gewaltigem Kampfe, der wahrhaft erschütternd dargestellt ist, beugt sich der Riese Brahe vor dem kindlich in sich ruhenden Kepler. Die dichterische Gestaltung der Niederlage dieser herrlichen, menschlichen, überschäumenden Kraft vor der stillen, schlichten Harmonie zeigt letzte poetische Vollendung. — Max Brods letzter Roman „Das große Wagnis" (1919), die halbsatirische Schilderung eines kommunistischen Zukunftsstaates, der in verlassenen Schützengräben aufgebaut wird, zeigt ihn auf dem Wege, oder vielmehr noch auf der Suche nach einer neuen, geistigeren Form der Dichtung, die ja jetzt viele gleich ihm suchen. Der Roman ist in seiner verwirrenden Vielfältigkeit ein Dokument des Zusammenbruchs der europäischen Gesellschaft. Aber man sieht noch nicht, woher das Neue kommen soll.

* * *

Auch die österreichische Frauenliteratur hat einen spezifisch österreichischen Charakter, wie er sich einmal aus der Eigenart der Wiener Gesellschaft und sodann nicht zuletzt aus den Einwirkungen des Katholizismus erklärt. Die österreichische Schriftstellerin zeigt nur in wenigen Ausnahmen die geistige Schärfe ihrer norddeutschen Schwester und ihr Gefühlsleben wird wenig durch moderne Philosophen, dagegen

um so stärker noch durch religiöse Stimmungen und durch die Leidenschaftlichkeit eines natürlichen Gerechtigkeitssinnes bestimmt.

Die österreichische Gesellschaft in ihren verschiedenen sozialen Schichten fand eine solche Schilderin in der Gräfin Edith Salburg (geboren 1868), deren Bücher zum Teil geradezu als sogenannte Schlüsselromane bezeichnet worden sind, weil sie sich an geschichtliche oder bekannte Modelle halten. Indessen besitzt die Salburg auch ein sehr beachtenswertes literarisches Talent, nervös-temperamentvoll in ihrem Stil, neigt sie vielleicht darum zur starken Übertreibung, aber sie ist auch voll Humor, der des satirischen Pfeils nicht ermangelt. In ihren ersten Büchern, einer Romantrilogie („Die Exklusiven" 1890, „Papa Durchlaucht" 1899, „Die Inklusiven" 1899) malte sie noch in starken, sogar schreienden Farben die verfallende österreichische Aristokratie und zugleich ein politisches Zeitgemälde aus der Zeit der berüchtigten Parlamentsobstruktion. Mit scharfen Hieben geißelte sie Gesellschaft und politische Zustände, die ihrem glühenden Wahrheitseifer ebenso innerlich morsch und faul erschienen wie die Typen des aristokratischen Milieus verschlampt und rückgratlos. Auch in ihrer zweiten Romantrilogie: „Was die Wirklichkeit erzählt — Drei Bücher, die das Leben schreibt" („Carriere", „Golgatha" und „Humanitas" 1899—1902) arbeitete sie nach allerlei Modellen der Wirklichkeit. „Carriere" fügt zu den Bildern aus der Aristokratie die aus der Theaterwelt und bleibt noch im Skizzenhaften; dagegen erzählt „Golgatha" aus der Bauernwelt die ergreifende Geschichte eines Geistlichen, der von seiner starkkatholischen Gemeinde wegen echtchristlicher Taten schließlich gesteinigt wird. „Humanitas" wendet sich mit satirischer Schärfe gegen das ärztliche Virtuosentum und stellt ihm das Idealbild eines echt humanen Arztes gegenüber. So wenig wie aus ihrer politischen, machte sie aus ihrer antiklerikalen Gesinnung ein Hehl in „Judas im Herrn" (1904), einem Roman, der an die Wahl des bekannten Erzbischofs Kohn anknüpfte und, im jüdischen und katholischen Milieu spielend, die Herrschsucht des Ultramontanismus kennzeichnete. Alle diese Bücher sind, so sehr die Verfasserin sich bemühte, kontrastierende Gegengewichte zu schaffen, von krassen und grellen Mißtönen nicht frei. Mit dem wieder in österreichischen Adelskreisen sich bewegenden Roman „Kreuzwendedich" (1903) dämpfte sich das Temperament der Schriftstellerin etwas; hier wird sie milder, humo-

ristischer, lebensvoller; aber dann überkam sie wieder die Leidenschaft zu einem Stoff, dessen Gestaltung ihren Namen am bekanntesten gemacht hat. Der Roman „Der Königsglaube" (1906) entwarf ein Lebensbild des unglücklichen österreichischen Feldmarschalls Benedek unter fingiertem Namen. Selbst eine Verwandte des unglücklichen Heerführers von 1866, der schweigend die Schmach der Zeit auf sich nahm und in seinem Königsglauben aufs tiefste verletzt in die Stille sich zurückzog, gab sie in diesem Buch ein bedeutsames geschichtliches Zeitgemälde, das die geschichtliche Forschung, wenigstens soweit das Modell in Betracht kommt, bis auf die Einzelheiten neuerdings bestätigt hat. Eine Ergänzung dazu bildete „Wilhelm Friedhoff" (1907), das sich mit dem Admiral Tegetthoff, aber auch zum großen Teil wieder mit Benedek beschäftigt. Diese temperamentvollen Anklageschriften in Romanform werden vielleicht mit ihrem Namen am längsten verbunden bleiben, obwohl literarisch ihr folgender Roman „Deutsche Barone" (1909), der teils in Böhmen, teils in den russischen Ostseeprovinzen zur Zeit des lettischen Aufstandes spielt, doch höher steht. Die Art, wie sie hier einesteils die österreichische Aristokratie in humoristischen Typen zeichnet, ist ebenso entzückend, wie der sittliche Ernst in der Schilderung der Empörung eines nichtdeutschen Volksstammes und der Verteilung der Schuld auf beiden Seiten ihrem Gerechtigkeitsempfinden Ehre macht.

Zu der weiblichen Anklageliteratur gegen den Mann, wie sie in Österreich, in schwächerem Maße als im Reich, sich ausbildete, gehörte „Ein Komtessenroman" von Richard Nordmann (Pseudonym für Margarete Langkammer, 1902), einer der bekannten Dramatikerinnen Wiens: Bekenntnisse eines Tagebuches, die das Doppelbild trauriger Ehe von Mutter und Tochter entrollten. Die Mutter geht zugrunde an der Lieblosigkeit des Manns, die Tochter an der krankhaften, eifersüchtigen Liebe des Gatten, der vor seiner Ehe sich körperlich und seelisch ruiniert hat. Dem Buch fehlen nicht gewisse literarische Qualitäten, mehr aber als diese war es seine Tendenz gegen die konventionelle Ehemoral und gegen die dem Manne durch die Sitte gestattete Freiheit, welche eine Zeitlang die öffentliche Diskussion in Österreich beschäftigte.

Auch Emil Marriot, unter welchem Pseudonym sich die Wiener Schriftstellerin Emilie Mataja (geboren 1855 zu Wien) verbirgt, zählt wohl zu den Vertreterinnen der Anklageliteratur gegen den Mann; sie beschränkt sich nicht auf dies

Gebiet, wo sie mit Vorliebe ihre Stoffe in dem kleinbürgerlichen Familienleben suchte. Ganz durchdrungen von ihrem katholischen Glauben, hat sie doch eine ausgesprochene Neigung zum Problematischen, die sich in ihren Novellen und vor allem in dem Roman „Der geistliche Tod" (1884) dem Thema der Priesterliebe zuwandte. Mit sicherer Hand wahrte sie hier die Grenze, die ihr der katholische Glaube vorschreibt, und doch zeigte sie eine weit objektivere Darstellung in der Charakteristik katholischer Geistlichen als die später zu erwähnende Handel-Mazzetti; sie sieht nämlich hier nicht bloß die Helden und Märtyrer, sondern auch die Quäler. Die Neigung zum Problematischen bewies sie auch in dem psychologisch tiefschürfenden Buch „Seine Gottheit" (1896), das die Liebe eines Arztes zu einem frommen Mädchen behandelt, wohl ihr bestes Buch. So wenig sympathisch das Thema — der Arzt ermordet seine Braut aus Eifersucht, daß sie ihn nicht liebt —, so ist es doch mit einer seltenen Feinheit seelischer Zergliederung durchgeführt. „Menschlichkeit" (1902) behandelte wieder ein anderes Problem — ob ein Arzt eine Kranke töten dürfte? — mit verneinender Antwort. Was die Marriot mit der Ebner-Eschenbach gemeinsam teilt, ist das Gefühl des Mitleids, das sich bei ihr nicht zuletzt auch auf die Tierwelt erstreckt (sie schrieb u. a. auch „Tiergeschichten"), und aus dem heraus sie für die leidende Frau Partei ergreift, ohne die Forderungen der Frauenemanzipation zu teilen.

Die Frau in ihrem Verhältnis zu dem sozialen Leben ist wiederum das Thema, mit dem eine Prager Schriftstellerin Auguste Hauschner sich in einigen ihrer Bücher besonders beschäftigt. Sie begann mit naturalistischen Stoffen und Studien („Dantjes Hochzeit", einer holländischen Fischernovelle, und „Frauen unter sich") und ging dann wie die Viebig zu Künstlerromanen über („Die sieben Naturen des Dichters Clemens Breißmann" und „Die Kunst"); im letzteren Buch zeigte sie in nicht uninteressanter Weise, wie die weibliche Natur ihr Talent aus ihrem Liebesempfinden schöpft und wie mit diesem ihr die künstlerische Begabung schwindet. In dem sozialen Roman „Zwischen den Zeiten" (1906) stellt sie dann die Frau vor die Aufgaben der Sozialreformerin, an denen sie aber ihrer weiblichen Natur nach, wie die Verfasserin meint, scheitern muß. Das Milieu eines böhmischen Industriestädtchens ist hier übrigens mit allen naturalistischen Kunstmitteln ebenso wiedergegeben wie in der darauf folgenden

Familiengeschichte „Familie Lowositz", das Prag der siebziger Jahre mit seinen nationalen Gegensätzen. Steht in der Familiengeschichte ein schwacher Jünglingscharakter im Vordergrunde, so in der Fortsetzung „Rudolf und Camilla" (1910) wieder ein an dem Zwiespalt mit dem Leben scheiternder weiblicher Charakter. Auch die Heldin der „Großen Pantomime" (1913), eine Tänzerin kann man keine Siegerin im Leben nennen. Nur wenige Augenblicke vollen Glücks kann sie sich durch schwerste Opfer erkämpfen. Die Art, wie Auguste Hauschner die Frauennatur in ihrer Stellung zu den Kulturproblemen unserer Tage erfaßt hat, hebt sie aus der großen Schar ihrer dilettantisch daran tippenden Mitschwestern vorteilhaft heraus. Einen noch weiteren Ideenkreis als ihre Frauenromane umfaßt ihr letztes Werk „Die Siedlung" (1918), ein sozialer Roman, der von der Gründung einer kommunistischen Gemeinde an der Grenze Rußlands berichtet. Mit herbem Pessimismus läßt sie das Werk eines Menschheitsbeglückers an der natürlichen Selbstsucht des einzelnen scheitern und gibt nur den Trost einer vagen Zukunftshoffnung auf Besserung der Menschheit.

Eine eigenartige österreichische Dichterin ist schließlich Marie Eugenie delle Grazie (geboren 1864). Sie hat sich vor allem durch ihr großes Epos „Robespierre" sowie durch verschiedene Dramen bekannt gemacht. Ihre Erzählungen aus Ungarland „Theiß und Donau" verkünden satirischen Witz mit romantischer Stimmung und behandeln besonders weibliche Charakterbilder aus dem ungarischen Dorf- und Zigeunerleben. Ihr Roman „Heilige und Menschen" (1909) schilderte die Klostererziehung mit ausgesprochen antiklerikaler Tendenz, indem hier ein junges Mädchen zum Durchbruch ihrer natürlichen Empfindungen gelangt.

* * *

Auf dem Gebiet des historischen Romans hat neuerdings die Wiener Dichterin E. v. Handel-Mazzetti (geboren 1871 in Wien) große Erfolge davongetragen. Als Katholikin ist sie auch von der Kritik nichtkatholischer Kreise sehr gefeiert worden, zum Teil, wie doch gleich bemerkt sei, allzu überschwenglich. Unzweifelhaft besitzt sie ein großes Erzählertalent, das aber recht ungleichmäßig sich gibt; im allgemeinen erzählt sie frisch und lebendig in einem halb an den Dialekt an-

klingenden und halb altertümelnden Chronikstil und baut ihre Komposition sehr geschickt auf, so daß immer — wie bei dem alten Walter Scott — die breitausgeführte Katastrophe den Höhepunkt bildet. Von ihren drei Romanen: „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" (1900), „Jesse und Maria" (1902) und „Die arme Margaret" (1910) ist der zweite der beste geblieben; hier in „Jesse und Maria" hat sie eine tiefe Innerlichkeit des seelischen Lebens erreicht, die in den beiden andern doch schon an das Manierierte und Gekünstelte streift. Die Konflikte zwischen der katholischen und der protestantischen Konfession in der geschichtlichen Vergangenheit des 16., 17. und 18. Jahrhunderts liegen allen dreien zugrunde; daß die Dichterin darin auch der antikatholischen Weltanschauung gerecht wird, soweit es ihr möglich, hat man ihr hoch angerechnet, während ihre Eigenart im übrigen in keiner Weise das Gepräge einer strengkatholischen Schriftstellerin verleugnet. Der Weihrauchduft ist bei ihr ebenso stark wie der Blutdunst, und wenn es an die Schilderung der Martern geht, so vertieft sie sich mit einer wahren Wollust in die Qualen der Folter. „Jesse und Maria" geleitet nach Pechlarn an der Donau zur Zeit der Gegenreformation. Ein frommes Försterweib, Maria, denunziert den Herrn Jesse von Velderndorff wegen seiner protestantischen Proselytenmacherei bei den Jesuiten, und da Jesse bei seiner Vernehmung vor der Reformationskommission auf den vorsitzenden Abt schießt, wird ihm der Prozeß gemacht und er hingerichtet. Der fromme Glaube und der innere Kampf des armen Weibes mit dem Mitleid für den Verurteilten sind ebenso warm und tief charakterisiert (das mitsprechende Motiv der Liebe klingt dabei absichtlich, wie es scheint, nicht an), wie der leidenschaftliche Trotz und der feste Todesmut des protestantischen Ritters; die Hinrichtungsszene ist sogar ein großartiges Stück Erzählerkunst. In „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr", zu Anfang des 18. Jahrhunderts spielend, ist nicht minder ein leidenschaftlich-trotziger Ritter der Ketzer, sogar der Atheist; Mac Endoll wird jedoch nicht durch den Spruch eines katholischen Inquisitionsgerichtes hingerichtet, sondern von dem protestantischen Konsistorium in Berlin zu Tode gefoltert. In „Jesse und Maria" sind die Richter milde und freundliche Katholiken, während die Berliner Geistlichen als fanatische Scheusale gezeichnet werden (was man doch bei der Beurteilung der angeblichen konfessionellen Unparteilichkeit der Verfasserin übersehen hat). Zudem

ist die Darstellung der Berliner Zustände zu jener Zeit so unhistorisch wie möglich; angeblich sucht die Verfasserin ihre Farben durch eine falsche Romantik à la Viktor Hugo aufzufrischen (die rote Gred, der buckliche Schreiber) und ihr so lebhafter Stil wird obenein hier gelegentlich geradezu mattes und mittelmäßiges Romandeutsch. Die falsche Romantik enthüllt sich auch darin, daß der atheistische Ketzer in seiner Todesqual zwar nicht widerruft, aber daß der Strahl der Gläubigkeit im letzten Augenblick durch seine Seele leuchten muß. Noch das Beste sind die Szenen im Kloster. Sind in den beiden ersten Romanen die Ketzer die leidenschaftlichen Trotzköpfe, so fällt diese Eigenschaft in der „Armen Margaret" dem katholischen Reiteroffizier Herliberg von den Pappenheimern zu; er drangsaliert mit seiner Mannschaft eine arme, protestantische Witwe, ein zartes, feines Gemüt, um sie zu bekehren. Wieder spielt zwischen dieser armen Seele und dem stolzen Kraftmenschen die Sentimentalität falscher Romantik: da er sie vergewaltigen will, rührt sie an das Muttergottesbild auf seiner Brust, und er ist sofort gebändigt. Dieser Versuch der Gewalttat aber wird ihm — im dreißigjährigen Krieg gegenüber einer Protestantin! — zum Verderben; das Kriegsgericht nimmt ihn auf Forderung der protestantischen Eiferer in Verhör, weil „Weiberehre Gottesehre ist". Als bei ihrer Aussage Maria den Arm entblößen soll, den er gedrückt hat, tobt er wie ein Wilder über diese Verletzung ihres Keuschheitsgefühls, so daß man davon absehen muß! Die Sentimentalität der Darstellung wächst nach dem Ende zu immer mehr; dem durch die Lanzen Gejagten, mit dem Tode Ringenden bringt dann die Protestantin noch das Muttergottesbild. Die Ähnlichkeit der Motive und Vorgänge in den drei Romanen fällt fast ins Monotone und wird nur durch die Lebendigkeit der Erzählung verdeckt; diese verliert sich aber bald in das Ekstatische und bald in süßliche Sentimentalität, in jene hysterische Wollust des poetischen Katholizismus, die sich dem Kultus des Blutes und der Schmerzen ergibt. Daß E. v. Handel-Mazzetti ihre religiöse Gesinnung mit voller Herzenswärme bekundet, ist ihr menschliches und dichterisches Recht, aber gerade an einer Erscheinung wie der unbestreitbaren Begabung dieser Dichterin sieht man, daß die poetischen Ideale des Katholizismus noch tief in der alten Romantik der Brentano und Zacharias Werner stecken. Nach dem Gesagten braucht von dem letzten Riesenwerk der Handel-

Mazzeti „Stephana Schwertner", einem Steyrer Roman in drei Bänden (1914), kaum noch gesprochen zu werden. Alle Schwächen der früheren Werke haben sich bis zu einem unerträglichen Maß verstärkt. Die gleichen Handlungen werden noch einmal wiedererzählt. Die lebhafte Erzählungsart ist zum Jagen nach Sensationen geworden. An die Stelle der früheren — allerdings auch erkünstelten und nicht ehrlichen — religiösen Gerechtigkeit ist der schlimmste katholische Fanatismus getreten. Als Kunstwerk ist dieser Roman kaum noch diskutabel.

9. Schweizer Autoren

Auch die deutsche Schweiz hat ihre enge Verbindung mit dem deutschen Geistesleben aufrecht erhalten. Die alte Streitfrage, ob es eine Schweizer Nationalliteratur gibt, braucht in diesem Zusammenhange daher nicht aufgerührt zu werden. Jakob Bächtold, der Schweizer Literarhistoriker, lehnt einen nationalen Charakter der Literatur seiner Heimat im allgemeinen ab, betont aber mit Recht, daß sie eine bestimmte literarische Eigenart aufweise. Sie prägt sich am stärksten aus auf dem Gebiet der Erzählung, dem das Beste zufällt, was die Schweizer für die Dichtkunst geleistet. Gotthelf, Keller, C. F. Meyer sind drei repräsentative Namen der modernen schweizerischen Literatur; sie sind es auch für den deutschen Roman. Und sie sind nicht bloß Namen geblieben, sondern ihr aufrüttelnder Einfluß hat sich auch in umfassendstem Maße in der Erzählerkunst der neueren Schweizer Autoren bekundet; darüber aber wäre es töricht, bei diesen selbst nun nichts anderes als etwa Anlehnung an jene Meister sehen zu wollen. Das Ähnliche liegt ebensosehr in der gemeinsamen Stammes- und Denkart wie in der literarischen Beeinflussung, denn auch hinter den Alpenbergen ist man den Phasen der allgemeinen deutschen Kulturbewegung stets aufmerksam gefolgt und das Streben nach Ausbildung literarischer Eigenart ist dort immer rege geblieben. Was man als solche Kennzeichen schweizerischer Eigentümlichkeit hervorheben kann, läßt sich in wenige Grundzüge zusammenfassen: Liebe zum heimatlichen Land und seinen eigenartigen Volkssitten, warmer Sinn für die geschichtliche Vergangenheit, Begabung für realistische Schilderung mit einem Stich entweder ins Haus-

backene oder humoristische, kernige und bodenständige Sprache, volkstümliche soziale und erzieherische Tendenzen, mit denen eine gewisse Neigung zum Eigenbrödlerischen sich ruhig verbindet. Die Schweizer Autoren, die Alten wie die Jungen, haben sich immer gern ein wenig als Erzieher ihrer Landgenossen gefühlt.

Vielleicht erwachsen aus diesem Eigenbrödlerischen gerade die starken Talente. Meyer war durch den romanischen Einschlag seines Wesens zu sehr abgeklärt, um sich darin zu verlieren, in Keller läßt sich dieser Zug noch scharf nachempfinden. Das Eigenbrödlertum ist das, was man die „problematische Natur" des Schweizers nennen kann; es zerreibt sich in furchtbarem und fruchtlosen Ringen, sich selbst durchzusetzen. Auf künstlerischem Gebiet ist bekanntlich Stauffer-Bern ein solches tragisches Schicksal beschieden gewesen. So ist denn auch die problematische Natur, aus modernen Verhältnissen heraus erfaßt und nach moderner Psychologie in das Pathologische getrieben, in einem Künstlerroman der Schweiz dargestellt worden, der in dichterischer Beziehung an Gottfried Kellers „Grünen Heinrich" heranreicht. Allerdings hat an Walter Siegfrieds Roman „Tino Moralt" (1890) der moderne Naturalist Emile Zola Pate gestanden, dessen „Oeuvre" das gleiche Thema des leidenschaftlichen, aber vergeblichen Ringens eines Künstlers mit seiner Kunst behandelt. Aber wenn bei dem Franzosen die Milieuschilderung überwog, so bei dem Schweizer das psychologische Moment. Er gibt in Form einer Lebensgeschichte die seelische Analyse einer Künstlernatur und ihrer inneren Zersetzung, den furchtbaren, verzweiflungsvollen Kampf, den sie mit den Hemmnissen ihrer eigenen Veranlagung führt, und ihre schließliche Auflösung in ein wirres Spiel dichterischer Träume und wahnwitziger Visionen. Ein einheitlicher, geschlossener Zug faßt dabei diese Entwicklung zusammen, die in strenger Konsequenz von dem Schöpfergefühl des Künstlers zu den Phantasien des armen Narren führt. Ganz wunderbar in ihrer naturalistischen Darstellung ist die Wiedergabe des Milieus der Gebirgswelt selbst in ihrem zerfließenden Wolken- und Wellenspiel. Das Buch bedeutete unverkennbar eine moderne künstlerische Leistung, da es aber dem allgemeinen Geschmack fern lag, hat es beim Publikum lange nicht die Beachtung gefunden, die es verdiente; 1896 verzeichnete es eine zweite Auflage. An die literarische Bedeutung dieses seines Erstlingswerkes ist Walter

Siegfried (geboren 1858 zu Zofingen) in seinen späteren Arbeiten nicht mehr herangekommen. „Fermont" (1893) war eine, dem Titel nach „aus nachgelassenen Papieren zusammengestellte und durch Notizen und Briefe von einem Freunde ergänzte" Leidensgeschichte einer hochstrebenden Natur, die sich in bitterer Gott- und Menschenverachtung vor der Welt verschließt und in der Einsamkeit des Hochlandes an neuen Lebenserfahrungen langsam gesundet. Schon die durchaus fragmentarische Form schadet dem von subjektiven Reflexionen erfüllten Buch, das nichtsdestoweniger einen Wendepunkt in dem Schaffen des Dichters bedeutete. Aus dem subjektiven Element seiner hochgespannten Seele trat er nun in „Um der Heimat willen" (1898) an die ruhig-objektive Wiedergabe der Wirklichkeit heran, aber auch hier setzte er in die Schilderung der philisterhaften Alltäglichkeit einer kleinen Schweizer Stadt die Tragödie einer schweren, seelischen Schuld: Baldwin beseitigt seinen geistesschwachen Stiefbruder, um in den Besitz der Gelder zu gelangen, die es ihm ermöglichen, seine Vaterstadt durch große Wasserbauten vor der zerstörenden Flut zu schützen, und als die Schuld an den Tag zu kommen droht, gibt er sich nach freiwilligem Bekenntnis, dem Gesetz sich beugend, selbst den Tod. Die gutaufgebaute Novelle gab einen schönen ethischen Gedanken trotz einiger romantischer Züge in schlichter und packender Form, und an den verschiedenen Figuren entwickelte sie das reifer gewordene Gestaltungstalent Siegfrieds. Fast scheint es, daß gerade diese Seite epischen Schaffens ihn später allein noch interessiert hat, denn seine späteren novellistischen Arbeiten („Gritli Brunnenmeister. Aus dem Dasein einer Stillen im Lande", „Ein Wohltäter", „Die Fremde") sind im wesentlichen nur interessante Charakterstudien, die seine Neigung zum seelisch Absonderlichen bestätigen. Aber man darf die Hoffnung nicht aufgeben, daß diesem eigenartigen schweizerischen Talent noch eine weitere künstlerische Entwicklung bevorsteht.

Die beiden erfolgreichsten und volkstümlichsten schweizerischen Erzähler der Gegenwart sind Jakob Christoph Heer und Ernst Zahn, weil sie bei allen literarischen Qualitäten ihrer Schreibart zugleich dem Unterhaltungsbedürfnis des großen Publikums entgegengekommen sind. Der phantasievollere von beiden ist J. C. Heer (geboren 1859 zu Töß bei Winterthur). Schon sein erster Roman „An heiligen Wassern" (1897) reizte nicht nur durch seine spannende Handlung, son-

dern nicht zuletzt durch die poetische Schilderung, in welcher die Walliser Alpenwelt dem immer etwas schwärmenden Geschmack des Publikums vorgeführt wurde. Heer, selbst kein Sohn der Berge, sondern ein Kind der Ebene, gab darin gleichsam nur sein eigenes sentimentales Entzücktsein wieder, mit dem er sich Ganghofer nähert, wie denn auch die breite Ausmalung der Liebesszenen gegenüber dem eigentlichen Motiv des Buches charakteristisch ist. Dies Motiv aber ist echt schweizerisch: die gemeinnützige Tat eines Ingenieurs, der den „heiligen Wassern" der Gletscher ihre Gefahr nimmt und sie dauernd nutzbringend für das Land macht. Noch größeren Erfolg trug „Der König der Bernina" (1900) davon, der im Engadin spielt und eine echt romantische Jägerfigur in den Mittelpunkt stellt. Auch hier sind die Naturschilderungen wieder sehr malerisch ausgeführt und die reichbelebte Handlung zeigt schließlich den Helden Markus Paltram als Wohltäter der Heimat, indem er den Fremdenstrom in das Tal führt und so den Wohlstand der Bevölkerung schafft. Heer ist Romantiker, der von seiner reichen Phantasie geleitet wird, dem darüber auch die realistischen Linien sich leicht verwischen. Die Vorzüge spannender, reichbewegter Handlung kommen auch den späteren Romanen „Felix Notvest" (1901), dessen Held ein Pfarrer, der sich der sozialen Bewegung zugunsten der Industriearbeiter widmet, sein geschichtliches Vorbild in dem demokratischen Züricher Professor Vögelin hat, und „Der Wetterwart" (1905) mit seinen Ballonfahrtschilderungen zugute, obwohl in beiden die poetische Sentimentalität Heers abschwächend wirkt. Fast eine Überraschung war es daher, als er in seinem Roman „Joggeli" (1912) eine glückliche Fühlung mit dem intimen Jugendroman gewann und ein Bild unverkennbar seiner eigenen Entwicklung vom Kindesalter bis zum ersten Erfolg des Dichters gestaltete, das in mancher Hinsicht — gewiß nicht in jeder — doch an Kellers „Grünen Heinrich" heranrückt. Ein Abfall in seinem Schaffen bedeutete wiederum der Münchener Künstlerroman „Laubgewind" (1908) trotz mancher malerisch ausgeführten Szenen.

Eine reiche und künstlerisch wachsende Produktivität hat Ernst Zahn (geboren 1867 zu Zürich) zu einem unserer geschätztesten Erzähler gemacht. Der Wirt am Göschener Bahnhof, dicht am Gotthard-Tunnel, der alltäglich eine internationale Gesellschaft vor seinen Augen vorüberziehen sieht, ist doch als Dichter und Schriftsteller allein seiner engeren

Heimat Uri verpflichtet geblieben. Aus diesem schweizerischen Distrikt gewinnt er seine Gestalten, die Bauern stark und groß von Ansehen, trotzig und hart im Gemüt, die mit ihren Köpfen gegeneinander stoßen und aus denen der Jähzorn mit der Gewalt eines Gießbaches hervorbricht, und die schönen Mädchengestalten mit dem festen, treuen Sinn. Man spürt wohl um sie die idealisierende Liebe ihres Schöpfers, aber auch in ihnen den echten bodenständigen Kern. Wie Heer mit Ganghofer, kann man Zahn wohl mit Rosegger zusammenstellen, nur daß seine Art viel herber und innerlich zurückhaltender ist und daß ihm in seinen tragischen Geschichten selten der Humor kommt. Zahn nimmt seine Motive mit Vorliebe aus den Ereignissen der Alltäglichkeit und zwei seiner schönsten Novellensammlungen nennen sich daher „Menschen" und „Helden des Alltags" (1905). In seinen ersten Büchern („Herzenskämpfe", „Bergvolk") war noch manches in der Darstellung ungelenk, die Liebe zu seiner Heimat verleitete ihn überdies zu allzustark aufgetragenen lyrischen Naturschilderungen, und erst allmählich ist er reifer und geschlossener geworden. Unter seinen Romanen stehen, „Erni Behaim" (1898), „Albin Indergand" (1901), „Die Clari-Marie" (1904) und „Lukas Hochstraßers Haus" (1907) obenan. „Erni Behaim" ist ein historischer Roman, der im 15. Jahrhundert spielt und den inneren Kampf des Richters von Abfrutt mit seinem Herzen sowie seinen äußeren um die Befreiung seiner Gemeinde von priesterlicher Herrschsucht behandelt. Trotzdem wird man den Erzählungen Zahns aus dem Werktagsleben den Vorzug geben, wie der „Clari-Marie" und dem Erziehungsroman „Lukas Hochstraßer" und vor allem dem schönen Pfarrersroman „Einsamkeit" (1909). Etwas ins Problematische fallen die „Frauen von Tannò" (1911) durch ihr gesuchtes Grundmotiv. Der sittliche Geist in Zahns Schriften und die innere tiefe Gemütswärme, die sie auszeichnen, stellen sie in die vorderste Reihe unserer Heimatliteratur.

Die Schweizer Erzählerart ist mit wenigen Ausnahmen immer bodenständig geblieben; sie zog ihre Kraft und ihre Motive aus dem Mutterlande, einerlei ob es sich um Stadt oder Land, Bürger oder Bauer handelt. Auch der Kantönli-Geist hat seinen literarischen Niederschlag und man könnte wohl eine schweizerische Literaturgeschichte nach Städten und Landschaften schreiben, deren Talente jetzt ebensowenig zu schweigen lieben wie anderswo. Aber unsere Übersicht darf

nicht den Zusammenhang mit ihren Grundlinien verlieren und so müssen wir uns auf einige Namen und Daten im weiteren beschränken.

Unter den älteren Erzählern dürfen die Novellen und Romane von Carl Spitteler (geboren 1845), dem Dichter des „Olympischen Frühlings", seine kraftvoll naturalistische „Darstellung": „Conrad der Leutnant" (1908) sein köstliches, geist- und phantasievolles Dichter-Kapriccio „Imago" und seine zwar etwas formlose, aber höchst reizvolle und lebendige, tiefste Kenntnis kindlichen Wesens beweisende Kindergeschichte „Gerold und Hansli, die Mädchenfeinde" (1906) ebensowenig übersehen werden wie das fesselnde Kulturbild, das der beste Kritiker der Schweiz, ihr literarischer Wetterwart, J. V. Widmann (1842—1911) in seiner Berner Novelle „Die Patrizierin" gegeben hat. A. Vögtlins Erzählungen knüpfen in ihrem geschichtlichen Charakter an Meyer an; aus dem bäuerlichen Leben genommen („Heilige Menschen", „Das neue Gewissen") sind sie ebenso Heimatkunst wie Jakob Boßharts episch-anschauliche Schilderungen aus dem Dorfleben („Im Nebel", „Das Bergdorf") und Meinrad Lienerts historische Novellen („Der Schellenkönig"). In der geschichtlichen Darstellung ist begreiflicherweise C. F. Meyers Einfluß noch immer zu spüren; so bei E. Ziegler („Mädchenschicksale"). Das theologische Element drängt sich stark hervor bei Carl Albrecht Bernoulli („Lukas Heland"), wie auch in seinem sonst prächtigen Geschichtsroman „Der Sonderbündler", der den Sonderbundskrieg von 1847 behandelt. Als Humoristen sind E. Mowy und vor allem der im Berner Dialekt schreibende Rudolf von Tavel zu nennen.

Die breitesten Darstellungen schweizerischen Lebens hat uns neuerdings Heinrich Federer (geboren 1866) gegeben. Seine Hauptwerke sind bisher die beiden großen Romane „Berge und Menschen" und „Pilatus" geblieben. Der erste schildert den Kampf des bodenständigen Bergbauerntums gegen das Eindringen modernen Wesens (hier in Gestalt einer Eisenbahn) in ihre Berge. Der zweite ist ein Charakterroman, die Geschichte eines Bergführers, der an seinem maßlosen Stolz und Herrenmenschentum zugrunde geht. In diesen Büchern hat Federer die begrenzte Welt schweizerischer Bergdörfer mit aller Liebe bis ins kleinste geschildert. Seine Darstellung ist hier schlicht und unliterarisch.

Die Weltanschauung, die überall dahinter steht, daß der Mensch sich nicht überheben und treu am Alten hängen solle, ist nicht eben neu, macht aber auch keinen Anspruch darauf. Die etwas blassen, zu breit geschriebenen „Lachweiler Geschichten" (1912) und „Jungfer Therese" (1913), der Roman einer Pfarrersköchin, halten sich in demselben Stil, dem auch „Das Mätteliseppi" (1916), eine sehr reizvolle heitere, optimistische Kindheitsgeschichte, folgt. — Daneben hat Federer aber in den letzten Jahren auch kleinere Erzählungen anderer Art geschrieben. Meist sind es Geschichten, die an Reiseerlebnisse in Umbrien anknüpfen („Gebt mir meine Wildnis wieder", „In Franzens Poetenstube", „Eine Nacht in den Abruzzen") oder Erzählungen aus der Vergangenheit Irlands und der Schweiz („Patria", „Das Wunder in Holzschuhen", „Der Fürchtemacher"). Alle diese kleinen Werke sind mit viel größerer stilistischer Sorgfalt erzählt, einige beweisen eine erlesene Sprach- und Formkunst, von der in Federers großen Romanen mit ihrer schlichten, kunstlosen Darstellungsart nichts zu spüren ist.

In neuester Zeit wächst die Zahl der schweizerischen Talente in einem Maße, das fast etwas Beängstigendes hat. Die neue Generation stellt sich auch neue Aufgaben, obwohl Kellers Einfluß auch hier nachwirkt. Freilich, politische Fragen wagt man nach der bösen Wirkung des Altmeisters mit seinem „Martin Salander" auch jetzt nicht mehr anzurühren, es sei denn, man griffe in die Vergangenheit zurück, auf die Sonderbundskämpfe und ähnliches. Und das etwas Schwerfällige des Stils bleibt auch den Jüngeren ebenso wie die wuchtende Anschaulichkeit der Darstellung. Oft auch bricht wieder ein schweizerischer Lyrismus durch wie in den Novellen von Fritz Marti („Schmerzenskinder", „Sonnenglauben") oder es erklingen romantische Liebestöne wie bei E. Hügli („Um der Liebe willen"). Jak. Wiedner schildert mit starkem Natursinn und nicht ohne volkstümlichen Humor in seinem Roman „Die Flut" in naturalistisch-breiter Weise den Unsegen und das Schwindelwesen eines zum Kurort sich wandelnden Bergdorfes, und ein ähnliches soziales Thema behandelt eins der stärksten jüngeren Talente Paul Ilg (geboren 1875) im „Lebensdrang", einem Buch, das die Bodenspekulation zum Hintergrund der dramatisch aufgebauten Handlung macht. Im „Landstörtzer", dem Lebensroman eines Dichters, vereinigte er den Naturalismus einer Schweizer Dorfgeschichte

mit Gesellschaftsbildern der großen Welt, in die sich die düsteren lyrischen Stimmungen einer schwerblütigen, schwankenden Natur mischen. Ilg zeigte vielleicht am stärksten unter den jungen Schweizern die lyrische Ader des Poeten. Felix Moeschlin bringt in den „Königschmieds" die an außerordentlichen Ereignissen reiche Geschichte von dem Niedergang eines Bauerngeschlechtes und verweist damit auf die „Buddenbrooks", und noch volkstümlicher in seiner knorrigen Sprache erscheint Hermann Kurz in seinen Bauernromanen („Die Schartenmüttler" und „Stoffel Hiß" mit ihren wie in einfachem Holzschnitt gegebenen Charakteren.

Es ist noch viel inneres Ringen in diesen jungen Erzählern, die gegen ihre Vorbilder allerlei Konvention und selbst gegen den Zwang der mundartlichen Heimatsprache anzukämpfen haben. Die größte Entwicklung zur Reife hat von ihnen allen Jakob Schaffner, der ehemalige Schuhmachergeselle aus Basel, zurückgelegt. Das simulierende Element seines Handwerks ist diesem starken Talent auch in seinem dichterischen Schaffen nicht untreu geworden und seine große objektive Darstellungsweise macht gelegentlich Abstecher in das Grüblerisch-Philosophische, dem freilich nicht dieselbe Klarheit eigen ist wie seiner ungemein anschaulichen epischen Schilderung. In dem Roman „Irrfahrten" und der Novelle „Die Grobschmiede" (aus der Sammlung „Die Laterne" 1905) versenkt er sich mit warmfühliger Beschaulichkeit in das deutsche Handwerkerleben. Trockner in dem Bestreben nach strengerer Komposition ist „Die Erlhöferin" (1908), die dem alten Motiv des Bruderzwistes eine neue Seite abzugewinnen sucht, aber an Eigenart der Darstellung zurücksteht. Ganz im Gegensatz dazu ergeht „Hans Himmelhoch" (1909) sich in den völlig subjektiven Stimmungen eines philosophierenden Wandergesellen, der seine lyrisch-kosmischen Gedankenergüsse aus allen Hauptstädten der Welt mit keckem Übermut und mancher Verworrenheit des Stils und Gedankens zum besten gibt. Die Einigung des Subjektiven und Objektiven vollzieht sich dann in Schaffners Roman „Konrad Pilater" (1910), in dem der Held, ein Schuhmachergeselle, dabei ein echt schweizerischer Eigenbrödler und Phantasierer, in Ich-Form erzählt, wie der dunkle Willenstrieb zum modernen Leben und zur Erkenntnis des Lebens ihn aus Wohlsein und Liebesglück der kleinen elsässischen Stadt vertreibt. Hier ist aller eingestreuten Reflexionen ungeachtet alles klare, epische und dichterische An-

schauung; die höchste Kunstform ist zwar nicht erreicht, denn es gibt immer Brüche zwischen dem Volkstümlichen und den errafften Bildungsmomenten, die sich auch in der Sprache abzeichnen, aber es bleibt doch alles wie bei Keller im echten epischen Stil, und die Gestaltungskraft des Dichters, die bei den Nebenfiguren über das Derbwitzige verfügt, hat in der armen Barbara eine der lebensvollsten und prächtigsten Mädchengestalten unserer modernen Literatur geschaffen. Dieselbe anschauliche und zugleich volkstümliche Darstellung weist „Der Bote Gottes" (1911) auf, ein historischer Roman, dem ein trefflicher Vorwurf zugrunde liegt: ein Schweizer Magister sammelt nach dem dreißigjährigen Krieg in einem abgebrannten thüringischen Dorf das verkommene Volk der Landstraße zu neuer Kulturarbeit, indem er einen jeden auf seinen rechten Platz stellt. Manches ist grotesk in der Schilderung, aber das Ganze hat Kraft und Eigenart und beruht auf einer warmherzig-optimistischen Weltanschauung. Es gelingt Schaffner nicht, die zwei Elemente seiner Kunst, die Gabe schlicht-anschaulicher und tief ins Seelische dringender Erzählung und die Neigung zum Spintisieren, in Einklang zu bringen. Im „Dechant von Gottesbüren" (1917) spielt sich die eigentliche Handlung, eine tragisch endende Liebesgeschichte unter den Augen des Dechanten ab, eines Mannes, der zwischen zwei Frauen steht, der den geistigen Mittelpunkt des Buches bilden soll, der aber gerade durch seine theologischen Grübeleien und seine Liebhabereien, die breit dargestellt werden, die Einheit zerreißt. — In „Die Weisheit der Liebe" (1919) ist die äußere Einheit der Handlung gewahrt, in der wieder ein Mann zwischen zwei Frauen steht. Aber neben der unübertrefflich anschaulichen Schilderung des bürgerlichen Alltags, die uns das Leben dreier Menschen ganze Tage lang bis zur kleinsten Handlung und bis zur flüchtigsten Seelenregung klar und lebendig zeigt, zieht sich eine Spintisiererei, die teils zur Groteske — und das ginge noch an —, teils auch zu einer Überspitzung besonders der Psychologie führt, die neben der nüchternen Schilderung wie eine unverständliche vierte Dimension neben der Bürgerstube steht. Es soll gar nicht geleugnet werden, daß diese Übersteigerung auch als Stilmittel wohl möglich ist — wie es zum Beispiel Döblin in seinem „Wadzeck" gezeigt hat —, nur ist sie hier eben nicht rein und konsequent angewandt. Man kommt zu diesen hohen Forderungen, denen nur die wenigsten ge-

wachsen sein können, ja gerade nur deshalb, weil Schaffner trotz allem so viel kann. Der Reichtum dieses letzten Romans an Menschenkenntnis, lauterster Lebensweisheit und an poetischen Schönheiten ist so groß, daß man die letzte künstlerische Vollendung um so mehr vermißt.

Obwohl kein Schweizer, hat sich V. Hardung (geboren 1861 zu Essen) ganz in das Leben der Schweiz — er lebt in St. Gallen — eingefühlt und in seinem von lyrischen Stimmungen durchsetzten Roman „Die Brokatstadt" Patriziat und Theatervölkchen in poetisch fesselnder Weise gegenübergestellt.

* * *

Auffällig und in gewisser Hinsicht charakteristisch für die schweizerische Sitten- und Denkart ist das Fehlen eines ausgebreiteteren weiblichen Schrifttums in einem Lande, wo die literarische Produktion sich so stark gesteigert hat. Man kann die paar weiblichen Dichterinnen nicht an den Fingern einer Hand abzählen. Am populärsten beim Lesepublikum sind Goswine von Berlepsch, die keine geborene Schweizerin ist (geboren 1845 in Erfurt), und sich durch ihre Novellen aus der deutschen und österreichischen Alpenwelt bekannt gemacht hat und wohl auch in ihren Romanen („Befreiung") an die Frauenfrage rührt — sowie Isabella Kaiser (geboren 1866 in Beckenried), die ebensogut französisch wie deutsch schreibt. Mit einer unaufdringlichen katholischen Frömmigkeit verbindet sie in ihren Novellen und Romanen („Wenn die Sonne untergeht", „Seine Majestät", „Vater unser!" usw.) eine nicht gewöhnliche Darstellungsgabe, wobei sie sich jedoch nicht auf den heimatlichen Boden beschränkt.

Dennoch besitzt auch die Schweiz eine Dichterin von großer Gestaltungskraft, die, an dem Vorbilde Kellers und Meyers herangebildet, nicht weit hinter diesen zurückbleibt. Grete Auer, die Tochter des Schweizer Architekten Prof. Hans Auer, hat allerdings nichts geschrieben, was mit ihrem Vaterlande irgendwie in Beziehung stünde; vielleicht erklärt es sich daraus, daß sie bis zu ihrem 17. Lebensjahre in Wien lebte. Die Unvereinbarkeit ihrer Stoffe nach Inhalt und Charakter muß sogar überraschen. Ihr Lebensschicksal fügte es, daß sie sechs Jahre lang in der marokkanischen Stadt Mazagan zubringen mußte, und mit tiefem Verständnis und feinem poetischen Sinn hat sie

sich in das Sittenleben der Marokkaner vertieft, wovon ihre noch lange nicht genügend gewürdigten „Marokkanischen Erzählungen" (1905) und „Marokkanische Sittenbilder" (1906) ebenso zeugen wie von ihrer seltenen Darstellungsgabe. Es sind überaus reizvolle Novellen, die, wie die „Geschichte einer Jüdin" und die Geschichte von „Yussef Ben Taschfin und der Königsfrau Chadiuja" voll psychologischer Eigenart, die Sitten und das Gefühlsleben der marokkanischen Stämme in einem zugleich graziösen und energischen Vortrag ungemein veranschaulichen. Auch ethnographisch sind diese Schilderungen wertvoll, da es sich, wie die Verfasserin betont, um im Erlöschen begriffene Zustände handelt, die verschwinden müssen, sobald eine europäische Macht Marokko annektiert und der erste Bahnstrang das Land durchzieht.

Vom modernen Marokko wandte sich Grete Auer in überraschender Weise zum Zeitalter Ludwigs XIV. In dem „Bruchstück aus den Memoiren des Chevaliers von Roquesant" (1907) bot sie einen Ausschnitt oder besser den Querschnitt einer sittengeschichtlich interessanten Epoche in Form von Memoiren eines jungen Edelmannes, für die sie einen unbekannten Herausgeber fingiert. Es sind stilisierte Bilder, die den Lebenslauf des Helden schildern und in welche die Dichterin mit großer Kunst eine Reihe geschichtlicher Porträts wie des Herzogs von Orleans — dessen Charakterzüge hier wesentlich anders als in der Geschichte erscheinen, obwohl vieles aus den Memoiren des Herrn v. Saint Simon benützt ist —, der Ninon de l'Enclos, deren Bild besonders liebenswürdig gezeichnet ist, des Dichters Racine, der recht realistisch geraten, und anderer Persönlichkeiten eingefügt hat. Die Art, wie diese Porträts gegeben sind, erinnert an C. F. Meyer; so gut sie geworden, so stehen sie doch hinter der außerordentlichen psychologischen Feinheit zurück, mit der die Charakterbilder des Goldschmieds Reynard in seiner fast dämonischen Künstlernatur und seines Weibes Germaine sowie seiner Tochter Benedikte ausgeführt sind. Besonders interessant ist in der Erzählung die geradezu harmonische Plastik und die poetisch-realistische Kleinmalerei, für die man nur in unseren besten epischen Mustern Vorbilder finden kann, mit welcher die Kunstwerke Reynards selbst geschildert sind, und diese Schilderung fällt trotzdem nicht aus dem Rahmen heraus, weil sie die Eigenart Reynards verdeutlicht.

Die Aufmachung des Ganzen wie der Titel erscheinen dagegen vielleicht barock, aber sie entsprechen dem zeitgeschichtlichen Charakter, den die Dichterin in ihrem klaren und energischen Stil streng wahrt, auch wo sie auf den Aberglauben, die religiösen Händel und die erotischen Zustände des Zeitalters eingeht. Grete Auer ist, wenn auch nicht original im höheren Sinn, doch eins der stärksten Talente unserer modernen Frauenliteratur, und voll höherer Erwartung kann man ihrem weiteren Schaffen entgegensehen.

10. Der Geschichtsroman und andere Nebenarten

Vom Geschichtsroman unserer Gegenwart ist in der Übersicht des Frauen- und Heimatromans gelegentlich die Rede gewesen und es bleibt noch übrig, ihn sowie einige Nebengattungen in ihrem Verhältnis zur literarischen und kulturellen Bewegung kurz zu charakterisieren.

Der geschichtliche Roman erfreut sich bei weitem nicht mehr der Beliebtheit wie in den beiden Jahrzehnten nach der Gründung des Reiches. Das Lesepublikum war von ihm übersättigt und die aufbrennende naturalistische Strömung selbst ihm nicht günstig. Allerdings wollte auch der Naturalismus unter dem Vorbilde Flauberts den neuen Geschichtsroman schaffen; wir finden die Ansätze dazu in den Romanen Günther Walloths aus der römischen Geschichte und der Renaissance („Ein Sonderling") sowie bei Jakob Wassermanns „Alexander in Babylon": moderne, sensible Art zu schauen und zu empfinden wird hier in artistischer Weise auf historische Stoffe angewandt. Aber Walloths Talent hat sich nicht in entsprechendem Maße entwickelt, Wassermann sich von der Historie zurückgezogen, und so ist es bei den Ansätzen geblieben. Wenn die Renaissance im Drama eine Zeitlang beliebt war, so ist es eher auf die Nachwirkung von Gobineau und Conrad F. Meyer zurückzuführen, und nach Meyers Muster hat sie auf dem Gebiet der Erzählung weit mehr in der Novelle als im Roman ihre großen und romantischen Schatten neu belebt. Wir sehen denn auch bei den Neuromantikern, die die Naturalisten abgelöst haben (Heinrich Mann u. a.), eine unverkennbare Hinneigung zu derartigen novellistischen Stoffen. Das geschichtliche Kolorit wird ganz in den Charakter und die Situation gelegt, dabei der Zeit-

charakter, so in den Novellen von Felix Salten und O. Hauser, womöglich auch in der Sprache zum Ausdruck gebracht, ohne daß die Feinheit des Stils beeinträchtigt wird. Diese Novellen sind vielmehr artistische Zierarbeiten, während ihnen in der Gestaltung doch die großen Konturen der Kunst von C. F. Meyer abgehen.

Adam Müller-Guttenbrunn hat seinen Gegenwartsschilderungen aus Deutsch-Ungarn und dem Banat jetzt ein großzügiges historisches Werk zur Seite gestellt: „Von Eugenius bis Josephus", mit den drei Bänden: „Der große Schwabenzug", „Barmherziger Kaiser" und „Joseph der Deutsche". Es sind trotz der etwas schwerfälligen Darstellungsweise recht lebendige Bücher, in denen eine Fülle von Wissen um Geschichte und Wesen dieses entlegenen Teiles der Deutschen mit warmer Heimat- und Menschenliebe in volkstümlicher Schlichtheit dargeboten wird. — Rudolf Heubners historische Romane („Juliane Rockox" (1913), „Das Wunder des alten Fritz" (1915), zeichnen sich durch ihre heitere, lebendige Darstellung aus. Heubner hat sich auch auf andern Gebieten versucht. „Karoline Kramer" (1911) ist ein nicht allzu tiefer Entwicklungsroman in frischem optimistischem Tone. Stilistisch am besten sind seine sehr farbenprächtigen und schwungvollen „Venezianischen Novellen" (1912). Sein großangelegter Kaufmannsroman „Der heilige Geist" mit den zwei Bänden „Jakob Siemering u. Co." und „Jakob Siemerings Erben" (1917—18) erhebt sich dagegen nicht über das Niveau des guten Unterhaltungsromans. —

Eine ganze Reihe historischer Romane und Novellen aus den verschiedensten Zeiten hat Julius Havemann geschrieben. „Perücke und Zopf" (1911), „Der Ruf des Lebens" (1913), „Eigene Leute" (1913), „Glücksritter" (1915), „Die Göttin der Vernunft" (1919). Außer der feinen Milieuschilderung und der ungewöhnlichen, knappen Charakterisierungskunst zeichnet seine Werke besonders der in historischen Romanen seltene und sehr reizvolle Ton einer überlegenen Ironie aus, der ihnen eine außerordentliche stilistische Geschlossenheit verleiht. Ganz besonders befähigt ihn diese spielerische und doch sehr bewußt künstliche Haltung zur Darstellung des geistreichen und leichtsinnigen ausgehenden 18. Jahrhunderts, dem er auch meist seine Stoffe entnimmt. In dem Roman aus der italienischen Renaissance: „Schön-

heit" (1915) fehlt diese Nuance ganz. Er sucht da hauptsächlich durch Farbenpracht der Bilder und ein ungestümes Tempo zu wirken, erreicht aber doch wohl nicht die künstlerische Geschlossenheit seiner andern Werke.

Die ältere Richtung, welche das kulturgeschichtliche Genrebild nach dem Vorbild von Scheffel und Freytag pflegt, dauert noch an und die Gerechtigkeit erfordert, wenigstens einige ihrer besseren Vertreter hier aufzuführen. So vor allem August Sperl (geboren 1862), dessen vielgelesener, volkstümlicher, von lyrisch-nationaler Begeisterung erfüllter Roman „Die Söhne des Herrn Budiwoj" (1896), in großen Zügen ein Zeitbild aus den Tagen Rudolfs von Habsburg gibt und den tragischen Untergang einer deutsch-böhmischen Adelsfamilie behandelt. In die Anfangszeit des dreißigjährigen Krieges führt „Hans Georg Portner" (1901); in einer Reihe ernster, bewegter Genrebilder wird hier die Austreibung der Evangelischen aus ihrer pfälzischen Heimat ausgemalt. Ohne die Eindringlichkeit von Schönherrs späterem Drama „Glaube und Heimat" zu erreichen, schon weil nicht fromme Bauern, sondern ein Rittergeschlecht im Mittelpunkt steht, hat das Werk mit seinen ansprechend gezeichneten Figuren großen Anklang gefunden. Auch in seinem modernen, an Freytags „Verlorene Handschrift" rührenden Roman „Die Fahrt nach der alten Urkunde" erwies der als Archivar in Würzburg lebende Autor die Vorzüge einer frischen, lebendigen und fesselnden Darstellung. Zu ihm gesellt sich Wilhelm Arminius (Pseudonym für Wilhelm Schultze, geboren 1861), der Weimarer Gymnasialprofessor, mit seinen Büchern „Die beiden Reginen" (aus dem dreißigjährigen Kriege), „Yorks Offiziere" und „Wartburgkronen" (an die Zeit der Minnesänger anknüpfend); sie sind sämtlich dichterischem Geist entsprungen und besonders glücklich in der Stimmungsmalerei; ihre mehrfachen Auflagen bekunden das Interesse, das ihnen zuteil geworden. Ferner sind zu nennen mit historischen Romanen H. Löffler mit „Martin Bötzinger" (einem breiten Bild des Aberglaubens aus dem Dreißigjährigen Kriege), Hermann Grädener mit seinem „Uz Urbach", einer an prachtvollen Bildern und Szenen überreichen, urkräftigen und besonders stilistisch sehr interessanten, wenn auch nicht völlig gelungenen Darstellung des Bauernkrieges, Schmitthenner (gestorben 1908) mit dem in der nachreformatorischen Zeit spielenden volkstümlich-romantischen

„Das deutsche Herz", Ludwig Gorm mit den „Kindern von Genf", einer leidenschaftlich bewegten Schilderung der kalvinischen Religionskämpfe in Genf, und mit dem Roman der sagenhaften „Päpstin Johanna", der feinsinnige und nachdenkliche Novellist O. v. Leitgeb mit „Sidera cordis", lyrisch bewegten Bildern der Renaissance aus Venedig und Friaul, schließlich Schulte vom Brühl, Löns, mit ihren bereits an anderer Stelle erwähnten Büchern. Dabei tritt die Neigung, sich an große bedeutende Gestalten zu wagen, sehr wenig auf, und man bleibt mit Vorliebe auf dem Gebiet der deutschen Geschichte.

So ist auch das griechische und römische Altertum nicht mehr beliebt; wo man sich ihm zuwendet, treten besondere Gesichtspunkte hervor. Der Roman „Kallia Kypris" von dem verstorbenen August Schneegans behandelte den Feldzug des Alkibiades und Nikias gegen die Syrakusaner, aber trotz seiner bewegten Szenen sind das Beste an ihm die prächtigen Schilderungen der sizilianischen Landschaft. Der Altphilologe Theodor Birt zeichnet in „Menedem, die Geschichte eines Ungläubigen" (1911) auf gründlicher wissenschaftlicher Kenntnis beruhende Bilder aus der Zeit des Urchristentums. Der Roman spielt zur Zeit des Kaiser Trajan in Nikodemien; ganz vom Standpunkt der modernen theologischen Forschung aus geschrieben, räumt er stark mit der konventionellen Tradition über die ersten Christengemeinden auf, deren Zusammenleben mit den „Heiden" hier sehr vorurteilsfrei charakterisiert wird. Geschichtlich noch weiter zurück ging eine frei denkende Schriftstellerin Leonore Frei in ihrem Buch „Der neue Gott" (1902); sie wagte sich daran, Moses, den Nationalheros des israelitischen Volkes, zum Helden zu wählen und die Geschichte seiner Sendung in einem alte Romantik zu großen Szenen verarbeitenden, aber doch auch von philosophischem Geist erfüllten Buch zu erzählen. Ernst Trampe, ein Berliner Professor, entdeckte in der biblischen Geschichte vom Zidkija, dem „König von Juda" (1910) die der Gegenwart verwandte soziale Frage und führte dies Thema in einer ziemlich unbeholfenen, an Abenteuern reichen Handlung durch. So werfen moderne Tendenzen wie Scheinwerfer ihr Licht in ferne Vergangenheit, aber es sind die Gelehrten und nicht die Dichter, die in dem Schutt untergegangener Reiche versunkenes Leben zu wecken suchen.

In weniger ferne Zeiten, aber in noch entlegenere

Zonen führt Eduard Stuckens großes Werk „Die weißen Götter“ (1919). In dieser historischen Trilogie von der Eroberung Mexikos durch die Spanier unter Cortez vermißt man fast alles, was sonst den Reiz historischer Romane ausmacht. Die gewalttätigen Spanier mit ihrem fanatischen Glaubenseifer und der ebenso heftigen Goldgier sind samt ihrem wilden Helden Cortez zwar klug und geschickt dargestellt, aber unter ihnen wie unter den müden Mexikanern, in dieser übergroßen Menge von Personen, findet man kaum einen plastisch gestalteten Menschen. Auch der andere große Reiz historischer Romane fehlt fast ganz: die erregende Spannung großer Ereignisse, heroischer Abenteuer. Hier ist dagegen in großzügigster Weise ein Weltgeschehen gestaltet. Die üppig-schwüle Kultur des Riesenreiches Mexiko in ihrem berückenden Glanz einer mit Hilfe unermeßlichen Reichtums übersteigerten Schönheit und ihrer nur bei einem alten ablebenden Volke möglichen, durch uralte dämonisch furchtbare Mythologie noch erhöhten Grausamkeit und Seelenhärte bricht in sich zusammen bei dem Anstoß einer Abenteurerbande, die von dem in Elend und Not lebenden Volke und wenigen, deren Geist in höhere Regionen aufzusteigen vermochte, für die in uralter Prophetie verheißenen und sehnsüchtig erwarteten weißen Götter gehalten werden. Stuckens Freude an dekorativer Farbenpracht, die seine Dramen so deutlich zeigen, ist hier zu einer Leidenschaft geworden, die sich in den goldenen Farben des untergehenden Reiches berauscht. Doch weiß er daneben auch den inneren Verfall des Reiches zu schildern, in dem die schrankenlose Gewalt Weniger mit unmenschlicher Härte auf dem Volke lastet, in dem Wenige die Glaubenskraft der Menge für sich mißbrauchen und doch selbst aus abergläubischer Dämonen-Angst nicht herausfinden, in dem die raffiniertesten Künste der Diplomatie und Intrige so verderblich spielen, wie nur je in europäischen Reichen. Der ungeheure Reichtum des Werkes hat die Klarheit des Aufbaues sehr verdeckt und verwischt. Doch kann die Schönheit des Einzelnen dafür Entschädigung bieten und noch mehr der melancholisch-sehnsüchtige Ton der Trauer über die in Angst und Schuld verstrickte Schönheit dieser untergehenden Welt, der das Ganze umschleiert und ihm seine poetische Einheit verleiht.

Größere Sympathie als für geschichtliche Romane zeigt die moderne Lesewelt für die in unserer Zeit so stark auf-

blühende Memoirenliteratur. Der Drang, Gedanken und Erinnerungen nach Bismarcks großem Vorbild niederzuschreiben, hat sich auch der geschichtlich oder geistig weniger bedeutsamen Persönlichkeiten bemächtigt, die nicht bis nach ihrem Tod warten wollen, um die Wirkung ihrer Bekenntnisse auf die Zeitgenossen zu erproben. In der literarischen Welt sind diese Erinnerungen Mode geworden und wir verdanken dieser Mode sogar manch hübsches Buch; bezeichnend sind die „Memoiren einer Sozialistin" von Lilly Braun (1910); aber selbst die Memoiren eines Hochstaplers Manolesku sind von staatsanwaltlicher Seite als menschliche Dokumente wissenschaftlich interpretiert worden. Diese Literatur hat nicht zuletzt der in unserer Zeit bestehende Zug der „Bücherausgrabungen" gefördert; auch die Vergangenheit besitzt derartige Memoiren mehr oder weniger bedeutsamer oder kulturgeschichtlich interessanter Persönlichkeiten, Bücher, die jetzt serienweise neu herausgegeben werden und nun wieder ihren Einfluß auf den Geschichtsroman geltend machen. Es wird Brauch, die abenteuerlichen Lebensläufe solcher zwischen Gut und Böse stehenden Helden und Heldinnen in Romankapitel umzuwandeln, wie Eugen Zabel dies beispielsweise mit dem Leben der Kaiserin Katharina von Rußland, H. Vollrath Schumacher mit dem der Lady Hamilton getan hat. Der 200jährige Geburtstag Friedrichs des Großen (1912) forderte nicht bloß die Historiker zu Gedenkbüchern heraus; in der „Königskerze" gibt Schulze-Berghof den einleitenden Band einer Romantrilogie, die nicht dem Wirken des Königs und Feldherrn, sondern — und hier befinden wir uns auf dem Boden der Moderne — dem Liebesleben des einstigen Kronprinzen gewidmet ist. Die Erotik steht hier wie in den Memoiren-Romanen im Mittelpunkt.

Mit größtem Aufwand hat Walter von Molo es versucht, einen geistigen Nationalhelden darzustellen in seinem „Schillerroman" mit den vier Teilen: „Ums Menschentum", „Im Titanenkampf", „Die Freiheit", „Den Sternen zu", aber ohne rechtes Gelingen. Vom ästhetischen Standpunkt muß man die Zerrissenheit, die Härte und das schon in den Titeln sich aufdrängende Pathos verurteilen. Aber auch wer nur eine Darstellung der geistigen Persönlichkeit Schillers sucht, wird nicht befriedigt sein, da Molos naturalistisch-impressionistische Schilderungsart der Beschreibung der Umwelt einen zu breiten Raum gewährt. Wer schließlich ein

Bild der geistigen Kultur der Klassikerzeit zu finden hofft, wird auch enttäuscht werden, weil Molo infolge seiner ganz einseitigen Einstellung auf Schiller die meisten Persönlichkeiten seiner Umgebung nur in Verzerrungen wiedergibt. Daß die Bücher interessant zu lesen sind, viele packende und wirklich große Szenen enthalten, soll nicht geleugnet werden. — Von einer historischen Trilogie Molos: „Das Volk steht auf" liegen bisher zwei Teile vor: „Fridericus" und „Luise". Der erste Teil, der einen Schlachttag aus dem Leben Friedrichs des Großen in knapper Schilderung und in stürmisch-lebendigem Tempo erzählt, ist wohl das abgerundetste und künstlerisch wertvollste Werk Molos.

Am meisten nähert sich Karl Hans Strobl mit seiner Bismarck-Trilogie der Gegenwart und bezeugt damit die größte Kühnheit. In drei Teilen: „Der wilde Bismarck", „Menschen und Mächte" (früher: „Blut und Eisen") und „Die Runen Gottes" unternimmt er die sehr schwere Aufgabe, das Leben eines Staatsmannes der letzten Zeit dichterisch und sogar volkstümlich zu gestalten. Nach den vielen Proben seiner außerordentlichen Geschicklichkeit, die er schon ablegte, ist ihm auch diese gut gelungen. Nicht nur die in bezug auf künstlerische Wirkungen sehr dankbare Jugend Bismarcks, sondern auch sein späteres Leben und seine staatsmännischen Taten hat er in klarem Aufbau anschaulich darzustellen verstanden.

* * *

Zwei andere Romangattungen sind erst im Aufkommen begriffen: der Kolonialroman, zu dem Frieda v. Bülow den Anfang gemacht, und der Seeroman. Es fehlt in unserer Literatur gewiß nicht an Romanen und Novellen, in denen das Meer, seine Schönheit und seine Gefahren geschildert werden, aber wenn man den deutschen Seeroman kurz charakterisieren will, so ist er in der Hauptsache Küsten- und Inselroman. Eine Ausnahme machen nur diejenigen Geschichten, deren Autoren von Berufs wegen auf das Meer geführt worden sind, und die Zahl dieser Autoren ist seit dem alten Heinrich Smidt (1798—1867), den das Beispiel der englischen Novellisten lockte, recht spärlich. So schrieb Helene Pichler (1852—1906), eine Frau, die sich mit ihrem Gatten, einem Schiffskapitän, mutig in die Stürme des Ozeans wagte, ihre Genrebilder aus dem Seeleben; der Marinepfarrer P. G.

Heims (geboren 1847), der an Bord der Kreuzerfregatten Elisabeth und Nymphe zwei Weltreisen unternahm (1881—83 und 1884—85), hat sich gleichfalls durch seine anschaulichen Schilderungen in mancherlei Novellen und Jugenderzählungen einen Namen erworben. In den Romanen des in einem verschollenen Dorfe Spaniens lebenden Schriftstellers Hans Parlow („Die Kaptaube" und „Die hohe See") sind Reiz und Schrecken des Meeres anziehender dargestellt als die allzu romanhaften Vorgänge. Im allgemeinen betrachtet man das Meer nur als ein Kapitel der Reiseliteratur oder als eine Sache der Jugendgeschichte, dennoch ist auch darin ein gewisser Umschwung eingetreten. Der deutsche Romanschriftsteller, der sonst behaglich aus seiner Phantasie und einem Badeaufenthalt an der Nord- oder Ostsee seine Meereseindrücke sammelte, beginnt schon einem andern Typus zu weichen. Das Reisen ist leichter und bequemer geworden und so wagt auch er als Tourist sich auf das unsichere Gebiet der Ozeane, um unterwegs seine Stoffe und Helden zu finden. Wie wir Romane haben, die sich im D-Zuge abspielen, so auch solche, die das Leben und Treiben der großen Ozeanschiffe zu ihrem Schauplatz wählen und neben R. Saudek („Das Märchen des Meeres", „Der Mikado") hat kein Geringerer als Gerhart Hauptmann in seinem Roman „Atlantis" (1912) eine solche Touristen-Meerfahrt mit allen ihren Zwischenfällen und inneren Erlebnissen in seiner eindringlich-naturalistischen Darstellung, die kein Detail für unwesentlich hält, im Rahmen einer Romanerzählung geschildert. Freilich sagt man nicht mit Unrecht, daß eine wirkliche Liebe zum Meer — und auch was dem entspricht, ein wirklicher Haß — nur bei dem vorhanden ist, der es von Jugend auf kennen gelernt hat. Gustav Frenssens Erzählungen sind es, in denen wir die geheimnisvollen Kräfte des Meeres vielleicht am gewaltigsten spüren, jene Kräfte, die nicht bloß dem Auge ein Naturschauspiel sind, sondern auch das äußere und innere Wesen des Menschen selbst so eigenartig beeinflussen.

Erst in dem letzten Jahrzehnt ist ein bedeutender Aufschwung der deutschen exotischen Romane und Novellen festzustellen. Der Trieb, neue Stoffgebiete zu erobern, zeigt sich hier vielleicht am stärksten. Die sehr reich und differenziert ausgebildete impressionistische Technik gibt den neuen Werken oft eine künstlerische Vollendung, die die alten Reiseromane (im Stile Gerstäckers etwa) nie erreichten. Die meisten dieser

Werke hingen zunächst mit dem modernen Reporterwesen zusammen. Sie basieren auf einer minutiös genauen Schilderung von interessanten oder gar sensationellen fremden Landschaften, Menschen oder Ereignissen. Die Steigerung ins Künstlerische geschieht durch stilistische Verfeinerung und durch die Wendung vom Äußerlichen zum Seelischen. Bei Arthur Holitscher ist es vor allem das tiefe Mitgefühl mit allem Menschlichen, das seine „Geschichten aus zwei Welten" (1914) über das Journalistische erhebt. Er sieht den Menschen stets machtlos den Naturkräften gegenüberstehen und findet den Zugang zu der Seele fremder Menschen stets durch ihr Leid. (Dasselbe Erlebnis gibt auch seiner pazifistischen Dichtung „Bruder Wurm" (1918) ihre bewegende Kraft.) Seine Darstellung ist bei aller fremdartigen Buntheit herb und zurückhaltend, eine eigenartige Mischung aus Intuition und Sachlichkeit. — Norbert Jacques ist etwas mehr im Journalistischen stecken geblieben. Nach den ziemlich formlosen Romanen der Heimatlosigkeit und Heimatsehnsucht „Funchal" und „Der Hafen" schrieb er seine phantastische Robinsonade „Piraths Insel" (1916), in der er seiner Erfindungs- und Erzählungskunst freies Spiel ließ. Seine Schilderungen sind echt impressionistisch, nicht auf die Dinge selbst, sondern auf das Licht und die Stimmungen, die sie umgeben, gerichtet. Ohne Leidenschaft, kühl und bewußt handhabt er seine sichere Technik. Darum gibt auch sein letzter idyllischer Roman „Landmann Hal" (1919) nicht die Schilderung eines Mannes, der durch Kampf zum Frieden kam, sondern leicht und spielerisch geschriebene helle Sommerszenen aus dem friedlichen Leben eines Glücklichen, wohltuend, aber ziemlich oberflächlich. — Nicht aus geschicktem Reportertum, sondern aus innigster Hingabe eines Lyrikers an fremdartige Schönheiten sind Max Dauthendeys (geboren 1867 zu Würzburg, gestorben 1918 im englischen Gefangenenlager auf Java) exotische Novellen geboren, die meist ostasiatische Stoffe behandeln. Am schönsten sind die märchenhaft zarten „Acht Gesichter am Biwasee" (1911). Japanische Landschaftsstimmungen verdichten sich darin zu sanften, traurigen, lieblichen Liebesgeschichten. In Dauthendeys anderen Sammlungen „Lingam" und „Geschichten aus den vier Winden" stehen neben solchen Träumereien auch düstere Geschichten von blutigen und heißen Abenteuern. Auch sie sind mit viel Kunst erzählt, aber doch nicht so in sich vollendet.

Nach Mexiko führt sein großer Abenteurerroman „Raubmenschen“ (1911). Er läßt einen Deutschen, der mit der Heimat abgeschlossen hatte, in der blutheißen Atmosphäre, die noch immer von dem grausamen Aztekenmord des Eroberers Cortez zu glühen scheint, so erschütterndes Unglück erleben, daß er am Ende doch wieder Sehnsucht nach seiner Heimat, nach zuchtvollen Menschen empfindet. Die starke Stimmungs- und Spannungskraft wird leider durch die Länge des Buches oft geschwächt, so daß die kleineren asiatischen Geschichten vom künstlerischen Standpunkt aus höher zu bewerten sind.

Willy Seidel gab die erste Probe seines natürlichen, fast naiven Erzählertalentes in den Novellen „Der Garten des Schuchân“ (1913). In seinem Roman „Der Tanz des Sakije“ gibt er ein außerordentlich reizvolles und lebendiges Kulturbild aus dem heutigen Ägypten. Er sucht sich nicht mit journalistischer Oberflächlichkeit Dinge aus, die interessant zu erzählen sind, sondern weiß mit einer natürlich entwickelten Handlung, dem Aufstieg eines kleinen, aus alter ägyptischer Rasse stammenden Knaben zu Reichtum und Ansehen, die Schilderung all der bunten Gegensätze und Kreuzungen von Kulturen und Rassen, die Ägypten bietet, ungezwungen zu verbinden. — Die stärkste aus dem Reportertum erwachsene dichterische Kraft ist Alfons Paquet. Seine „Erzählungen an Bord“ (1913) sind nur zusammenhanglose, oft äußerlich nicht einmal abgeschlossene Geschichten. Es ist fast unmöglich, zu sagen, worin eigentlich ihre unerhört starke Wirkung beruht. Die Intuition, mit der dieser Dichter Welt, Landschaft und Menschen erfaßt, und die suggestive Kraft, die in wenigen Worten seiner Schilderung oft liegt, läßt sich nicht analysieren. Mit wenigen Sätzen, in der er von einem kurzen Aufenthalt auf einer Station der sibirischen Bahn berichtet, weiß er zum Beispiel ein stimmungsgesättigtes, ganz unvergeßliches Bild der unendlichen sibirischen Landschaft zu geben, das ein Journalist mit seitenlangen Detailschilderungen nicht zu zeichnen vermöchte. Wenn er das Aussehen eines Menschen beschreibt, glaubt man dessen ganzes Schicksal ahnen zu können. Dieselbe geheimnisvolle Unmittelbarkeit seiner Schilderungen bewährt sich auch in seinem „Kamerad Fleming“ (1912), in dem er von dem Schicksal eines jungen Deutschen berichtet, der in Paris in einen sozialistischen Aufruhr verwickelt wird. Das Eigenartigste und Bedeutendste in diesem Buche ist die intuitive Kenntnis und Darstellung

der Massenpsyche. Wie ein Deutscher, der trotz seiner liebenden Hingabe an die Menschheit ein Einzelner und Eigener bleibt, sich mit der ihm so verständlichen und doch so wesensfremden französischen Massenpsyche auseinandersetzt, das ist das Thema des Romans, der zu den modernsten der deutschen Bücher gehört. — Die tiefe und klare Einsicht in Völker- und Rassenpsychologie ist auch bei Hans Grimm zunächst das Auffallendste. Bei ihm tritt aber an die Stelle der Hingabe eine in langem, schwerem Kolonialleben errungene starke Betonung des eigenen Wesens. Hans Grimm ist der erste, der in seinen „Südafrikanischen Novellen" (1913) und in „Gang durch den Sand" (1916) uns Darstellungen des Lebens in den deutschen Kolonien in künstlerisch vollendeter Form gegeben hat. Der Charakter seiner Kunst ist der einer starken, gereiften Männlichkeit. In energischer, wuchtiger Stilisierung, oft, zum Beispiel in der Olewagen-Sage in wahrhaft monumentaler Formung, erzählt er seine Geschichten „Aus südafrikanischer Not". Immer sind sie ernst, oft tragisch; nur in dem letzten Stück der zu zweit genannten Sammlung, in der „Geschichte von Mkulu und Hili und den fünf guten Leuten des zahmen Tiervolkes", dem Meisterstück der Rassenpsychologie, zeigt er seine Fähigkeit zu humorvoller Darstellung.

Robert Müller sucht in seiner Tropennovelle „Das Inselmädchen" (1919) auch einen exotischen Stoff in der eigenartig zugespitzten Vergeistigung der allerjüngsten Kunst zu behandeln. Es gelingt ihm sehr gut, das kosmische Entstehen einer Landschaft und die Einwirkung ihrer Formprinzipien auf die Seele darzulegen.

Zur Kolonialliteratur im weitesten Sinne läßt sich auch Johannes Gillhoffs „Jürnjakob Swehn" rechnen. Das alltägliche Leben eines deutschen Auswanderers und Farmers in Amerika wird in schlichten, treuherzigen Briefen eines solchen Auswanderers anschaulich und wirklichkeitsgetreu dargestellt. Das stofflich sehr interessante und im Tone sehr sympathische Buch macht keinen Anspruch auf literarische Bewertung.

* * *

Nur ganz spärlich verirrt sich aus der Welt der Technik im Gegensatz zu den Vertretern der philosophischen Wissenschaften ein Fachmann unter die Romandichter und berufen dazu war, wenn wir von Max Maria v. Webers

Skizzen („Vom rollenden Flügelrad" u. a.) absehen, nur einer: Max Eyth (1834—1909), der verdienstvolle Ingenieur und Begründer der Deutschen Landwirtschaftlichen Gesellschaft. In dem „Pionier des Dampfpfluges", wie man ihn genannt hat, der in Ägypten unter Halim Pascha die Bewässerungsarbeiten leitete, steckte auch ein echter Poet, der schon in seinen romantischen Jugendwerken („Mönch und Landsknecht" und „Volkmer") sich regte. Mit offenen Augen hat Eyth sich die Erde und ihre Menschen angesehen und seine Wanderlust entwickelte in ihm einen prächtigen, liebenswürdigen Humor; die Sachkunde und die Liebe, die er seinem Beruf entgegenbrachte, verschmolzen sich mit seiner Fabulierkunst. In den novellistischen Skizzen aus dem Ingenieurleben „Hinter Pflug und Schraubstock" und in dem heiteren, in Ägypten zur Zeit der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts spielenden Roman „Der Kampf um die Cheopspyramide" (1902) wird man seinen klugen Blick, wie er ihn in dem Wanderbuch „Im Strom der Zeit" bekundet, ebenso wieder finden wie seine humoristische Erzählergabe und Gestaltungskraft. In ihm war zugleich die Freude, über die Erzählung hinaus das Interesse des Lesers auch für die Probleme seiner technischen Wissenschaft zu gewinnen. So beschäftigten ihn in seinem Alter lebhaft die historischen Flugversuche eines unglücklichen Ulmer Schneiderleins, dem er in seinem zweiten Roman „Der Schneider von Ulm" (1907) ein volkstümliches literarisches Denkmal in frei erfundener Erzählung setzte, einem Buch, das zugleich von dem sorgsamen Studium der alten Handwerks- und Zunftbräuche Zeugnis ablegt. In Eyth lag eine glückliche Mischung von Praxis und Phantasie, wie sie bei unsern deutschen Ingenieuren und Architekten — man braucht nur an Heinrich Seidel zu denken — durchaus nicht selten ist, aber sich um so seltener auf den Markt der literarischen Öffentlichkeit getraut. In Ludwig Brinkmann, der in dem Roman „Die Erweckung der Maria Carmen" (1912) in Tagebuchform die Geschichte einer mexikanischen Silbermine erzählt, hat sich ein junger, begabter Nacheiferer Eyths bereits gefunden.

* * *

Die zahlreichen Sportromane der letzten Zeit hielten sich meist noch unter dem Niveau der Unterhaltungsliteratur, die den Tag nicht überdauert. Nur „Der Flieger" von Leon-

hard Adelt (1913) ist von diesem Urteil auszunehmen. Die Lebensgeschichte eines Bauernsohnes wird erzählt, der, von der Höhensehnsucht ergriffen, sein Leben daran setzt, der Menschheit die Kunst des Fliegens zu schenken, sich durch Mißerfolge mit Gleitfliegern und Ballons nicht entmutigen läßt und endlich ans Ziel gelangt. Die Tatsachen, die der Roman erzählt, sind durch die ungemein schnelle Entwicklung der Technik inzwischen längst überholt; doch wird er mit der prächtigen Schilderung des tatenfrohen jungen Technikers mit seiner hellen Begeisterung und durch den reinen, frischen, mutigen Geist, der darin lebt, noch lange seinen Wert behalten.

* * *

Mit größter Freude kann man die Bereicherung begrüßen, die unsere Literatur in letzter Zeit durch Naturschilderungen und besonders durch Tierdichtungen erfahren hat. Unsere Literatur ist nur zu sehr in Gefahr, immer mehr Produkt der Großstadt zu werden, die Verbindung mit der Natur zu verlieren, sich ins Psychologische, Abstrakte, Geistige einzuspinnen.

Die neuen Naturdichtungen bleiben durchaus nicht immer auf dem Niveau reiner realistischer Beschreibung stehen. Die besten erheben sich, ohne zu verleugnen, wieviel sie vom Naturalismus und Impressionismus gelernt haben, zu beseelter und geformter Dichtkunst.

Als erster in dieser Reihe ist zweifellos Hermann Löns zu nennen, nicht nur wegen des Reichtums an Bildern aus dem Walde und von der Jagd („Mein buntes Buch", „Mein grünes Buch", „Aus Forst und Flur", „Kraut und Lot"), aus der Heide („Da draußen vor dem Tore", „Mein braunes Buch") und aus dem Tierleben („Mümmelmann", „Goldhals", „Widu"), die er uns geboten hat, auch nicht wegen des Schatzes an Beobachtungen, an selbsterworbener, genauester Kenntnis der Natur und der Tiere, die darin steckt, sondern weil in diesen Büchern soviel echte Dichtkunst steckt, wie sonst nirgends in Natur- und Tierschilderungen. Mit den einfachsten Mitteln, mit knapper, aber ganz ursprünglicher, bildkräftiger Sprache schildert er Bilder und Vorgänge, die er mit bewunderswert wachen Sinnen, starkem Einfühlungsvermögen und einer tiefen, aber verschwiegenen und herben Liebe zur Tierwelt gesehen hat. Jeder Jahreszeit, jedem Abschnitt des steigenden oder sinkenden Tages

lauscht er seine eigentümliche Stimmung ab, in jedem Wetter ist er draußen zu Hause. Die Tiere hat er als Jäger studiert, aber als Jäger nicht aus Abenteuer- oder Mordlust, sondern aus Liebe zum Tiere, aus Sehnsucht an seinem Leben teilzunehmen. Seine Liebe bleibt aber ganz unsentimental. In den Tiergeschichten herrscht neben derbem Humor ein sehr ernster Ton vor. In der Not des Tieres, in Hunger, Elend und Tod fühlt sich der unruhige Mensch ihm am nächsten, beneidet es fast noch um die Gelassenheit, mit der es seine Last trägt.

Eine ganz ähnliche Mischung aus Humor und Ernst zeigen auch die Tierdichtungen von *Egon Freiherrn von Kapherr*. Die rein dichterische, sprachliche Kraft ist hier nicht so bedeutend wie bei Löns, aber seine Kenntnis des Tierlebens beschränkt sich nicht nur auf den deutschen Wald, er jagte auch in nordischen, russischen und sibirischen Wäldern. Davon legt besonders sein sehr interessanter und humorvoller „Bärenroman": „Ein Sohn der Wälder" (1912) Zeugnis ab. Die Tiergeschichten, die er in „Kolk dem Raben" mit wesensgleichen Stücken von *Friedrich Freiherrn von Gagern* zusammenstellte, sind besonders bemerkenswert durch die Art, wie hier Tiergattungen in einzelnen Individuen dargestellt werden, die in den verschiedenen Geschichten wiederkehren und so fast eine große Familie zu bilden scheinen. — Anspruchsloser in literarischer Hinsicht sind die Wald- und Jagdgeschichten von *Hans Kaboth*: „Aus meinem Waldversteck" (1913), „Der grüne Mulus".

Im Gegensatz dazu liegt der Reiz der „Geschichten von Insekten" (1911) von dem Dichter Dalmatiens, *Robert Michel*, gerade in der feinen nervösen Stilisierung. *Otto Alscher* sucht in seine Tiergeschichten der Sammlung „Die Kluft" (1917) dadurch einen höheren Sinn zu legen, daß er sie philosophisch vertieft, das Dämonisch-Wilde im Tiere sieht, die ewige Kluft zeigt, die Mensch und Tier trennt. In dem heißeren Blut des Tieres sieht er die Ursache der Trennung, und in früheren Büchern („Gogan und das Tier", „Zigeuner") hat er die Zigeuner als eine naturnähere, blutwärmere Menschenart geschildert.

Während die bisher besprochenen Tierbücher nur die Ergebnisse sorgfältiger Beobachtungen des Lebens der Tiere geben wollen, vielleicht noch mit psychologischer Vertiefung nach allerhand Analogieschlüssen, dichtet *Waldemar*

Bonsels Tiermärchen. Denn dadurch hauptsächlich unterscheidet sich sein „Roman für Kinder": „Die Biene Maja" (1912) von dem auch Tiermärchen genannten, aber im Grunde doch recht trocken-lehrhaften Buche Harry Schumanns: „Die Hochzeitsreise der Königin" (1918), daß hier einige Beobachtungen nur Anregung sind für phantastisch-märchenhafte Träume aus dem Tierleben. Im „Himmelsvolk, einem Märchen von Blumen, Tieren und Gott" (1915) ist gar ein kleiner Elf der Held des Romans, er ist also ganz zum Märchen geworden. Demgemäß ist auch Stimmung und Stil in Bonsels Büchern fast immer von unirdischer Zartheit und voll von Schwärmerei. Dieser schwärmerische Sinn, der Himmel und Erde und Menschheit in einem Traum verschmelzen will, ist auch das tiefste poetische Element in Bonsels andern Büchern, die zum Teil schwere menschliche Probleme behandeln, „Blut" (1909), „Der tiefste Traum" (1911), „Wartalun", früher unter dem Titel: „Die Toten des ewigen Krieges" (1917), „Menschenwege" (1917). Es ist nicht zu leugnen, daß Bonsels hier oft mit dunklen Geheimnissen spielt und in Verstiegenheit gerät, aber immer wieder versöhnt er durch seine Ehrfurcht vor allem seelischen Erlebnis und durch seine tiefe, echte Liebe zur ganzen Natur, zur Pflanze, Tier und Mensch. Die schönsten Schilderungen eines naiven Menschen in der Natur gab er im „Anjekind" (1913). Die Erzählung von dem freien Leben des naturhaften Mädchen im Walde sind wundervoll, um so mehr bedauert man immer wieder den blutig-romantischen Anfang und Schluß der Geschichte, die in ihrer Roheit den Eindruck des Mittelteils ganz zerstören.

Vom Erlebnis der Natur ging auch Hans Heinrich Ehrler in seinen „Briefen vom Land" (1911) aus, in denen ein Großstädter in die Natur flieht und Ruhe und innere Freiheit wiedergewinnt. Ehrlers Naturempfinden ist nicht so heiß und fast dumpf, wie das von Bonsels, es ist zart, innig, kühl und verschwiegen. Natur bedeutet ihm vor allem Ruhe, Schlichtheit und Harmonie. Diese einfache Poesie spricht auch aus seinen nicht geradezu von der Natur handelnden Büchern: „Die Reise ins Pfarrhaus" (1914) und „Der Hof des Patrizierhauses" (1918). — Ein ähnlich schlichtes Naturempfinden sprach aus den ersten Büchern von Max Jungnickel, die reizende kleine Skizzen und Einfälle aus dem Landleben und der Natur brachten. Sein

erster, wohl wirklich naiver Band „Vom Frühling und Allerhand" blieb der beste. Später wurde er zu maniriert und preziös, als er in dem alten Tone kleine Romane zu schreiben versuchte. Man ertrinkt da in zu viel Süßlichkeit. („Aus den Papieren eines Wanderkopfes", „Gäste der Gasse", „Ins Blaue hinein", „Peter Himmelhoch", „Johann Heidebuckel").

Es ist unverkennbar, daß Natur-Dichtungen nur dann Wert haben, wenn eigne Beobachtung, eignes, tiefes Erleben zugrunde liegt. Bei gesellschaftlicher oder psychologischer Dichtung vermag viel eher stilistischer Aufputz die Mängel des Buches zu verdecken.

11. Kriegsromane und Kriegsnovellen

Die Kriegsliteratur ganz sachlich darzustellen, ist jetzt noch eine fast unlösbare Aufgabe. Durch die Umkehrung aller Lebensumstände und Lebensaussichten ist uns die erste Zeit des Krieges in ihrer Gesamtstimmung zwar schon ferner gerückt, als das sonst selbst nach Verlauf eines Menschenalters zu geschehen pflegt, wir unterliegen dieser Zeitstimmung gar nicht mehr, aber wir stehen zumeist in einem Gegensatz zu ihr, der einer gerechten Würdigung noch hinderlicher ist. Und dieser Gegensatz der Meinungen ist gerade der Kriegsliteratur gegenüber besonders hemmend, weil die Kriegsromane und -Novellen mit ganz wenigen Ausnahmen nicht Kunstwerke im eigentlichen Sinne, nicht durchgearbeitete Gestaltungen von Erlebnissen in gleichviel wie gearteter Formung und Stilisierung darstellen, sondern meist formlose Mitteilungen des überstarken Erlebens. Der Leser kann sie kaum rein ästhetisch auffassen, schon ihre Darstellungsform zwingt ihn, zu den Erlebnissen und den Meinungen selbst des Schreibers Stellung zu nehmen. Da muß die Kritik fast notwendig ungerecht werden, die etwa die harte, schwere Wirklichkeit unserer Tage mit den überschwenglichen Hoffnungen oder auch mit den Anmaßungen des Kriegsbeginnes vergleicht.

Aber wie unsicher das Urteil im einzelnen auch noch sein mag: daß die überwiegende Menge der erzählenden Kriegsliteratur ihres Gegenstandes nicht würdig ist, daß unter der Menge der Schriftsteller nur drei oder vier Dichter am Werk gewesen sind, das läßt sich doch schon jetzt mit Sicherheit be-

haupten. Viele Gründe dafür sind leicht erkennbar. Von den vollendeten Künstlern mögen nicht viele ins Feld hinausgekommen sein. Die zu Haus blieben, fühlten die Unmöglichkeit, dieses Weltgeschehen zu gestalten, wenn sie das Urerlebnis des Kampfes entbehrten. Der banalste und furchtbarste Grund: daß vielleicht unzählbaren jungen Künstlern, selbst wenn sie trotz der bei ihnen vorauszusetzenden Sensibilität im Felde seelisch nicht zusammenbrachen und auch nicht fielen, die rein körperliche Not doch alle Kraft zum Schaffen nahm. Und schließlich bildete ein nicht zu unterschätzendes Hemmnis für die Dichtung die deutsche Zensur. Für oder gegen ihre Berechtigung oder Notwendigkeit ist hier nichts zu sagen. Wieviele Dichtungen durch sie unterdrückt sein mögen, und, was wohl noch weiter wirkte: wievielen Dichtern sie allein durch ihr Bestehen den Mut und Trieb zum freien Schaffen genommen haben mag, wird sich nie feststellen lassen. Allzu wenige werden es nicht gewesen sein. Unter den unterdrückten und nach Aufhebung der Zensur doch noch erschienenen Werken sind bezeichnenderweise einige der tiefsten Kriegsdichtungen, darunter auch Fritz von Unruhs „Opfergang" und Leonhard Franks „Der Mensch ist gut".

Sehr bezeichnend für die Kriegsromane im allgemeinen ist es, daß die allermeisten nach Inhalt, Tendenz und Haltung eine ermüdende Gleichförmigkeit aufweisen. Abgesehen von geringen Unterschieden im Temperament und in der Darstellungsweise der Verfasser sind sie sich ähnlich bis zur Gleichheit der immer wiederkehrenden Gespräche über aktuelle Themen und der Schilderungen einiger weniger immer gleicher Ereignisse. Es sind eben in der Regel nicht nur keine Dichtwerke, sondern nicht einmal sorgfältig und geschickt gearbeitete Romane; es sind meist in Romanform gekleidete Berichte über die großen Ereignisse und Auseinandersetzungen über die Tagesfragen. Selbst dort, wo man nicht den Geschäftssinn der Verfasser hinter der Wahl des aktuellen Themas zu vermuten braucht, sondern ehrliche Ergriffenheit vom Gegenstand voraussetzen muß, wirkt das Aufgehen im Einmalig-Täglichen unerfreulich. Fast nirgends nimmt hier ein einzelner Mensch Stellung zu den Ereignissen, jeder ist nur Sprachrohr einer allgemein geltenden Meinung, die auch auszusprechen fast als Pflicht zu gelten scheint. Und diese Meinung ist dann nicht erkämpfte Überzeugung, sondern im besten Falle ein Erzeugnis der

Massensuggestion. Es soll nun zwar nicht behauptet werden, daß eine echt dichterische Gestaltung solcher Massenerlebnisse nicht auch möglich sei, aber dazu gehörte eine ganz andere Tiefe der Auffassung und Freiheit der Seele, als die meisten Kriegsschriftsteller sie zeigen.

Eine eingehende Beschreibung auch nur der meistgelesenen Kriegsromane erübrigt sich also. Es genügt, wenn ihre Eigenschaften im allgemeinen geschildert und, soweit das möglich ist, mit Beispielen belegt werden. Fast alle beschriebenen Einzelzüge finden sich mehr oder minder deutlich in den meisten dieser Bücher.

Schon oft ist darüber geklagt worden, daß die deutschen Romane fast nie ohne eine spannende und rührende Liebesgeschichte auskommen können, mag diese auch noch so wenig inneren Zusammenhang mit den Themen eines sozialen oder Problem-Romans haben. In den Kriegsromanen wirken diese erkünstelten Liebeskonflikte noch besonders unangenehm. Die natürlichen, durch den Krieg hervorgerufenen Spannungen in der Trennung und Wiedervereinigung von Liebespaaren werden meist verschmäht. Zum mindesten muß dann das Paar sich im Lazarett wiederfinden, wo selbstverständlich das Mädchen den Liebsten zu pflegen hat, wenn sie ihm nicht sogar auf noch abenteuerlicheren Wegen im Kampfe selbst begegnet. Das beliebteste Mittel, die Liebesverhältnisse verwickelter zu gestalten, ist aber der Nationalitätenunterschied. Die französischen, belgischen, englischen Frauen, die im Kriege plötzlich den inneren Wert deutscher Männer und Offiziere erkennen lernten und auf ihre Heimat herabzusehen begannen, sind nach diesen Romanen erstaunlich zahlreich. Der erste deutsche Kriegsroman, N a n n y L a m b r e c h t s „Eiserne Freude“ (der schon im Oktober 1914 in einer Zeitschrift zu erscheinen begann) und „Die Fahne der Wallonen“, die die ersten Kriegsereignisse bis zum Fall Antwerpens und dann bis zum Ende des deutschen Vormarsches am Kanal schildern, beginnen mit dieser stillosen Verquickung riesenhafter Kriegsereignisse und romantisch-süßlicher Liebesgeschichten. Das ist um so bedauerlicher, als diese Romane sich sonst durch Wärme und Wahrheit der Schilderung auszeichnen. Nanny Lambrecht stand als Aachenerin den ersten Kriegsereignissen besonders nahe, sie hatte schon oft über Menschen und Verhältnisse in den wallonischen Provinzen Belgiens geschrieben, ihr eigenartig abgerissener Stil, das ungewöhnlich rasche Tempo ihrer Dar-

stellungsweise befähigte sie gerade zur Schilderung des ersten deutschen Ansturms auf Belgien mit seinem rasenden Ungestüm, ihre innere Ergriffenheit ist echt und überzeugend, wenn sie die deutsche Begeisterung bei der Mobilisation und im Kampfe, aber auch wenn sie das unendliche Unglück Belgiens in seinem Untergange schildert. Über die belgischen Greuel, die Völkerrechtsbrüche, die Verletzungen des Roten Kreuzes und all diese Tagesfragen spricht sie genau so oberflächlich, wie man das damals täglich in jeder Zeitung lesen konnte. Sie merkt auch gar nicht, daß sie auch ihre deutschen Romanhelden allerhand unternehmen läßt, was sich durchaus nicht mit dem Völkerrecht vereinbaren läßt.

Alles das findet man in den allermeisten Kriegsromanen ganz genau so immer wieder. Es scheint damals schlechterdings menschlich unmöglich gewesen zu sein, sich diesen Dingen gegenüber sachlich zu verhalten. Die Erörterungen über so etwas nehmen überall einen sehr breiten Raum ein, bogenlange Gespräche werden in Form von Leitartikeln oder Vorlesungen geboten. Oder die ganze europäische Politik, die Vorgeschichte des Weltkrieges, Rassen- und Nationalitätenfragen, eingeschoben natürlich in eine verwickelte Liebesgeschichte, werden ebenso schnell wie einfach und einleuchtend abgehandelt und erledigt. Unklarheiten und Probleme gibt es da einfach nicht mehr. Diesen Typus zeigt am deutlichsten der beliebteste deutsche Kriegsroman: „Das deutsche Wunder" von R u d o l f S t r a ß. Ein konstruierter Drahtzieher der hohen russischen Politik bereist im Anfang des Krieges alle kriegführenden Länder, erlebt das deutsche Wunder der gewaltigen Erhebung des ganzen Volkes und geht an den ersten Niederlagen Frankreichs und Rußlands, und dem heillosen Wirrwarr im damaligen Rußland innerlich und äußerlich zugrunde. Ergänzend schildert „Das freie Meer" von Straß, wie England gezwungen wird, nicht nur sein Geld, sondern auch seine Menschen in den Krieg zu schicken. Die Selbstherrlichkeit und Anmaßung, die maßlose Einseitigkeit und Oberflächlichkeit dieser Bücher ist schlechterdings nicht mehr zu überbieten. Aber gerade sie gehören zu den ganz wenigen Kriegsbüchern, die auch jetzt nach dem Kriege noch viel gelesen werden.

Vielleicht war es im Anfang des Krieges für die Deutschen unmöglich, dem übermächtigen Bunde der Feinde und der ungeheuern Gefahr innerlich anders entgegenzutreten,

als in einer übermäßigen Betonung des eigenen Wesens. Vielleicht mußte das Selbstvertrauen so überspannt werden, daß es zur Selbstverherrlichung und zur Selbstgerechtigkeit wurde. Vielleicht besaß der Deutsche damals auch nicht mehr die Eigenschaft, die er lange als eine seiner besten Tugenden gerühmt hatte, die unbedingte Gerechtigkeit gegen fremdes Wesen. Oder aber — und das scheint mir das Wahrscheinlichste — die Deutschen waren die gleichen geblieben und nur die papierenen Romane, die aus innerer Leerheit alles übersteigerten und in großen Worten schwelgten, zeichneten dieses selbstgerechte, alles Fremde blind hassende und verachtende Deutschtum. Hier liegt ein charakteristischer Unterschied zwischen den Kriegsromanen und den kleinen Novellen und Erzählungen. Man kann im allgemeinen sagen: Je einfacher, wahrer und wirklichkeitstreuer die Schilderungen sind — und am echtesten sind die kleineren Erzählungen — ferner: je weniger einseitig die Darstellungen die Offiziersmeinungen vertreten, je näher sie den Anschauungen des Volkes und der Mannschaften, den unbefangeneren menschlicheren Anschauungen kommen — und auch dies geschieht viel eher in den kleineren Erzählungen — desto weniger ist von jener Selbstgerechtigkeit und jener Verachtung des Fremden zu spüren. Mag man von der deutschen Gerechtigkeit vor dem Kriege denken, was man will, das ist zweifellos sicher, daß erst die Kriegsromane den deutschen Chauvinismus in die deutsche Literatur zu bringen gewagt haben. Daß damit gegen die freudige Begeisterung, den hellen Stolz, den wundervoll starken Optimismus der ersten Kriegszeit nichts gesagt werden soll, ist selbstverständlich, ebenso selbstverständlich muß aber die blinde Selbstgerechtigkeit gekennzeichnet werden, die uns jetzt nach allem, was der ersten Kriegsbegeisterung an Schwerem und besonders an Häßlichem gefolgt ist, jene papierenen Romane unerträglich macht. In der Verneinung allen Wertes anderer Nationen übertreffen wohl die oben genannten beliebten Bücher von Stratz alle andern, in der Verherrlichung deutscher — und wohlgemerkt: n u r den Deutschen eigener Tugenden sind sich die meisten gleich. Charakteristisch sind hierfür die beiden Bücher von Nathanael Jünger (Pfarrer Rump): „Die lieben Vettern" und „Revanche!", deren Inhalt die Titel angeben. Die Helden dieser Bücher sind keine Menschen —, und doch hatte N a t h a n a e l J ü n g e r es in

seinen Heideromanen gut verstanden, lebendige Menschen darzustellen — sondern wandelnde Begriffe deutscher Tugenden, die mit automatischer Genauigkeit und Monotonie funktionieren.

Nur zu selten findet man in den Kriegsbüchern lebendige Menschen in ehrlicher Schilderung, mit Vorzügen und Mängeln. Zum mindesten ist jeder, der den deutschen feldgrauen Rock trägt, ein Idealmensch, oder wird es schnell im Laufe der Begebnisse. Solche Geschichten, in denen ein Mensch durch die Kriegsereignisse völlig umgewandelt wird, natürlich immer zum Besseren (nach dem Muster der Traktätchengeschichten, die auch ihrem Niveau nach nicht allzu fern stehen, ist man versucht zu sagen, sie würden bekehrt), solcher Geschichten gibt es in fast jedem Kriegsroman sogar mehrere. Auch sie sind nicht erlebt, sondern erdacht. Selbst wenn wir jetzt nicht aus der Wirklichkeit der folgenden Jahre wüßten, daß jene Erlebnisse der ersten Begeisterung zumeist nur Stimmungsänderungen waren, nicht tiefste Erlebnisse, daß ihnen beim Nachlassen der Massensuggestion andere Stimmungswandlungen nur zu leicht folgten, könnten uns diese Schilderungen nicht packen und überzeugen. Einige stereotype Formen dieser Wandlungen kehren immer wieder. Friedrich Freksa hat in seinem Roman „Gottes Wiederkehr" sogar unternommen, die Umwandlung der Deutschen in ihrer Gesamtheit als ein großes Ereignis an fünf typischen Beispielen zu zeigen. Fünf Freunde, aus verschiedenen Gesellschaftsschichten und sogar aus den verschiedenen politischen Parteien höchst sorgfältig zusammengesucht, werden an die zahlreichen Kriegsschauplätze geschickt und müssen die programmatische Wandlung durchmachen. Bei Freksa ist deutlicher noch als sonst der Fehler erkennbar, der zugrunde liegt. Er plante schon vor dem Kriege einen großen Romanzyklus, der den Untergang Deutschlands und seinen Aufschwung durch das Erwachen seiner inneren Kräfte schildern sollte. Der Krieg schien ihm die Bestätigung seiner Meinung von dem Wiedererwachen der inneren Kräfte in Deutschland zu bringen. Doch eben daß er die Verwirklichung seines Postulats zu erleben meinte, nahm dem Erlebnis die Beweiskraft, die allgemeine Umwandlung blieb sein subjektives Erlebnis, wenn nicht sogar eine Konstruktion.

Viel angenehmer als diese Romane mit ihren hohen Ansprüchen und großen Aufgaben, die beide nicht erfüllt werden,

sind die bescheideneren, kleineren Werke bis hinab zur kurzen Skizze. Hier sind viel mehr abgerundete Leistungen zustande gekommen. Von der Unmenge dieser Werke können nur einige charakteristische Proben behandelt werden.

Manche der Novellen schließen sich im Stil den Liliencronschen Kriegsnovellen an, besonders zuerst, ehe der Unterschied der neuesten Kriegsführung von der alten den Schreibern ganz bewußt geworden war. Für die Liliencronschen Novellen ist es charakteristisch, daß sehr oft neben den eigentlichen Kriegserlebnissen der Kämpfe und Angriffe, die nebenhergehenden Abenteuer im Quartier, auf Patrouillen und im Lazarett geschildert werden. Bei diesen kleinen Werken, die sich nicht anmaßen, den Krieg zu gestalten, sondern nur kleine Ereignisse aus dem Kriege, sind auch romantische Liebesabenteuer nicht so stillos. Sehr geschickt und anschaulich erzählte Novellen dieser Art sind in Rudolf Heubners Bändchen „Sankt Michaels Handwerk" vereinigt. Abenteuerlust und Kampfesmut neben stiller Aufopferung und tiefstem Schmerz leben in diesen Novellen, die meist eine geschlossene, gut aufgebaute Handlung geben. Sie entgehen der Gefahr, die hier so nahe liegt, daß nur ein Einzelerlebnis ohne Anfang und Abschluß, ohne künstlerische Formung aufgezeichnet wird. Noch lebendiger vielleicht, wenn auch ein wenig theatralisch sind Richard Sexaus Kriegsgeschichten „Blut und Eisen", die schon im Oktober 1914 erschienen und die ersten Kämpfe in Elsaß behandeln. Mit höchst bewußter, besonders an Maupassant geschulter Kunst erzählt Otto Flake seine Novellen: „Die Prophezeiung u. a.". Sie geben nicht Kampfschilderungen, sondern erzählen von Dingen, die neben den Kampfe hergehen.

Oscar Wöhrle ist erst in Feldgrau Dichter geworden, aber in seinen Geschichten „Soldatenblut" stehen einige der schönsten von allen. Da ist besonders eine ganz kurze Schilderung: Die Schlacht. Ein schlichter Tatsachenbericht, ganz naiv, aber ungemein anschaulich, ohne die üblichen störenden Hinweise auf die Furchtbarkeit des Geschehens. Die Kameraden sind ohne direkte Charakteristik und durch ihr Tun geschildert, sie haben keinen Namen, es ist eben der Holsteiner, der Elsässer usw. Mit den einfachsten Mitteln gibt er ein unvergeßlich eindrucksvolles Bild von der aus dumpfer Schicksalsergebung und zähestem Lebenswillen seltsam ge-

mischten Stimmung beim Ausrücken und von dem wilden Taumel im Sturm. In diesen wenigen Seiten, die nur den Anspruch machen, ein Einzelerlebnis zu schildern, lebt mehr vom Kriege, als in dicken Romanbänden. Etwas leichter geartet, aber sehr reizvoll ist Wöhrles: „Aus der Kriegszeit eines elsässischen Soldaten". Da erzählt er mit süddeutscher Wärme und Behaglichkeit in echt volkstümlichem Ton von den ersten Monaten der Dienstzeit, von Kameradschaft und Zänkereien und von all dem Kleinkram des täglichen Dienstes, und weiß alles lebendig und anschaulich und wichtig zu machen. Außerdem enthält die Sammlung noch einige Schilderungen sonderbarer Käuze draußen im Felde. Von dem blutigen Haß auf die Feinde, dessen die papierenen Romane meist voll sind, ist hier nichts zu spüren.

Durch einen wundervollen ethischen Ernst zeichnen sich die Kriegsdichtungen von Armin Steinart (F. A. Loofs) aus. In dem Novellenband „Heiliges Leben" erzählt er in knappster Sachlichkeit und starker Anschaulichkeit einige Kampfepisoden. Der höchste Wert liegt aber meist in den nebenhergehenden Betrachtungen, in denen leidende Menschen um ihre innere Selbstbehauptung in allem Schrecken und Wahnsinn ringen. Steinarts umfangreiche Erzählung „Der Hauptmann" behandelt den sonst nicht oft geschilderten Schützengrabenkampf. Eine Kompanie rettet nach dreitägigem, schwerstem, erbittertem Kampfe ihren Hauptmann, der verwundet zwischen den Gräben lag. Es ist vielleicht in keinem anderen Kriegsbuche so deutlich wie hier dargestellt worden, welche ungeheuren Anstrengungen der Grabenkrieg mit seiner Tag und Nacht fortdauernden Spannung verursacht und daß das Heldentum des Ausharrens dem des Anstürmens nicht nachsteht. Bei Steinart sind die Welten der Offiziere und Mannschaften, die sonst nur zu oft getrennt nebeneinander stehen (für die großen Kriegsromane gibt es in der Regel nur die Welt der Offiziere) durch gegenseitige Kameradschaftlichkeit und Opferwilligkeit zu einer Welt verschmolzen. Ein starker ethischer Wille und Trieb begleitet die Erzählung stets und sucht jedem Tun und Geschehen einen Sinn abzugewinnen. Aber die Anschaulichkeit der Schilderung wird nirgends dadurch gestört, der künstlerische Aufbau im Wechsel von Spannung und Lösung ist vollendet. Steinarts „Hauptmann" ist eine der wenigen Kriegsdichtungen, die ihren Wert unabhängig vom Tagesinteresse behalten werden.

Die Kämpfe gegen Rußland haben im allgemeinen weniger Schilderer gefunden. Paul Linde beschrieb die Schlacht bei Tannenberg vom russischen Standpunkt aus: „Der russische Kampf". Er gibt eine interessante Charakteristik des Generals Rennenkampf. Vortrefflich ist seine Beschreibung der russischen Mobilisation und der Rat- und Hilflosigkeit des Bauernvolkes diesem ungewollten, befohlenen Kriege gegenüber. Auch Alfred Funkes Kriegsroman „Im Banne des deutschen Adlers" beschäftigt sich zum großen Teil mit dem russischen Krieg. Er ist nicht so fesselnd und sachlich interessant wie der Lindesche, zeichnet sich aber vor vielen andern aus durch seine Einfachheit. Die bedeutendste Schilderung des russischen Krieges stammt von Wilhelm Friedrich Wroost: „Der Russenkopf", Geschichte einer Kompanie. Ihm ist es ähnlich wie Steinart in seinem „Hauptmann" gelungen, aus dem Schützengrabenkrieg, der eigentlich keinen Anfang und kein Ende kennt, einen Abschnitt herauszulösen und als geschlossene Handlung darzustellen. Eine kleine Anhöhe der Ostfront wird von einer Kompanie besetzt, und als „der Russenkopf" mit allen Mitteln der Schützengrabentechnik zu einer kleinen Festung ausgebaut. Durch einen Vorstoß der Russen von der deutschen Linie abgeschnitten, hält sich die Kompanie unter unsagbaren Anstrengungen und Opfern einige Tage, bis der kleine Rest endlich entsetzt wird. Wroost erzählt sehr nüchtern und sachlich, ohne Phrase, weiß viel sachlich Interessantes aus dem täglichen Leben im Schützengraben, von den Befestigungsarbeiten zu erzählen. Das schlichte Werk macht keinen Anspruch darauf als Kunstwerk angesehen zu werden, gehört aber zu den erfreulichsten und echtesten Werken der Kriegsliteratur.

In den Südosten führt uns das sehr interessante Kriegsbuch von Benno Elkan: „Polnische Nachtstücke". Aus jedem Satz spricht ein Künstler des Worts und des Auges (Elkan gibt dem Buch auch eigene Federzeichnungen bei), der seine Erlebnisse mit zwingender Eindringlichkeit zu schildern weiß. Man erlebt hier, wie ein eigenartiger Mensch, ein Künstler mit ungewöhnlich fein organisierten Nerven und einem seltsamen Hang zu seelischen Abenteuern den Krieg erlebt, wie er ganz inmitten der Ereignisse steht, dem Dienst ganz hingegeben ist und doch seine Individualität zu wahren weiß, wie er den Krieg erträgt und doch noch viel Schönes

für sich und seine stets wache ästhetische Begierde nach Fremdartigem, Abenteuerlichem, Stimmungsvollem gewinnt.

Die Seekriegsdichtungen sind an Zahl geringer. Viele der U-Boots- und Kreuzerkommandanten gaben Schilderungen ihrer Erlebnisse heraus und diese Bücher, deren phrasenreiche Schilderung den Kriegsromanen oft nichts nachgab, waren beim Publikum beliebter als Seekriegsdichtungen. Unter diesen sind rühmend zu erwähnen die vier Geschichten aus dem Kriege, die in G o r c h F o c k s Nachlaßband „Nordsee" stehen.

Wenn auch das Hauptinteresse der Kriegsliteratur dem eigentlichen Kampf galt, so hat doch auch alles, was nebenher ging, seine Schilderer gefunden. In ein hohes Stabsquartier führt O m p t e d a s Roman „Der Hof in Flandern". Ompteda erzählt in sehr sympathischem schlichten Ton, baut seine Handlung gut auf, teilt mit Sachkunde viel Interessantes vom Etappenleben mit, so daß man ihm die angeflochtene Liebesgeschichte, die nach bekanntem Schema zwischen einem deutschen Offizier und einer Französin abspielt, verzeihen kann.

Noch näher der Heimat in der Etappe spielen die beiden Romane von P a u l O s k a r H ö c k e r: „Ein Liller Roman" und „Die Stadt in Ketten". Es sind typische Gesellschafts- und Liebesromane, denen das Kriegsmilieu kaum mehr ist als ein Mittel, die Handlung abenteuerlich zu gestalten.

Das Lazarettleben ist in vielen Novellen geschildert worden, am besten wohl von S t e i n a r t, und muß in vielen Romanen dazu dienen, die Handlung abwechslungsreicher zu machen. Den Roman einer Krankenschwester zu schreiben, unternahm W a s s e r m a n n in seinem nicht sehr bekannt gewordenen Werk: „Olivia oder die unsichtbare Lampe". Daß die stilistischen Reize des Werkes bedeutend sind, ist bei Wassermann fast selbstverständlich, ebenso, daß eine vom Stofflichen ausgehende Betrachtung wie diese, ihm nicht gerecht werden kann. Aber auch die rein ästhetische Beurteilung muß an der Verschwommenheit und Unklarheit des Romans Anstoß nehmen.

Von einem Gefangenenlager in Deutschland erzählt F e l i x J a n o s k e in seinem Roman „Fremdes Herdfeuer". Er doziert vielleicht zu viel über Haß und Annäherung zwischen den Nationen und ähnlichen Fragen, aber erfreut durch seine ruhige Schlichtheit, Gerechtigkeit und eine warme

Menschlichkeit. — An der Aufgabe, das Leben der Deutschen in französischer Gefangenschaft zu schildern, sind zwei starke Künstler gescheitert. Armin Steinart beschrieb in dem Buch „Auf der Folter“ besonders die seelischen Qualen, die unsere Gefangenen in Frankreich zu erleiden haben durch die raffinierten Versuche der Franzosen, sie zum Verrat zu verleiten. Hans Grimm berichtet in seinem „Ölsucher von Duala“ in Form eines Tagebuches eines in Togo Gefangenen von den unsagbaren Martern der Kolonialdeutschen in Dahomey. Beide berichten nach amtlichem Material. Beide Bücher sind zweifellos wahr, in der Schilderung echt und stark, und doch muß man sie, sobald man sie eben nicht nur als sachliche Mitteilungen, sondern gleichviel in welchem weiten Sinne als Kunstwerke ansieht, als mißglückt bezeichnen. Das liegt nicht nur daran, daß beide nach Berichten, nicht nach Erlebnissen geschrieben sind, nicht nur daran, daß schon ihre Lektüre eine wahre Seelenqual verursacht, sondern im wesentlichen an der fanatischen Einseitigkeit der Bücher, die bei Grimm noch stärker ist als bei Steinart. Das Grimmsche Buch lebt — von einer sehr schönen einführenden Dichtung abgesehen — nur in Schmerz und Qual und Haß. Diese reine Verneinung ist unerträglich. Die Überwindung des Negativen durfte nicht ganz fehlen.

Ebenso wie alle Regionen der Kriegsschauplätze, einschließlich der Etappenlazarette und Gefangenenlager, ist auch die Heimat in ihrem Zustande während des Krieges unzählige Male geschildert worden. Die große Mehrzahl dieser Darstellungen erhebt sich auch nicht über das Niveau von mehr oder minder oberflächlichen, mehr oder minder unkünstlerischen Gelegenheitsarbeiten. Zu erwähnen wären etwa die „Kriegsbriefe der Familie Wimmel“, in denen Margarete Böhme schlicht und oft humorvoll in Anlehnung etwa an Stindes „Buchholzens“ das Leben in der Heimat schildert, Wilhelm Wachters Buch „Lala, aus dem Seelenleben einer Frau und Mutter 1914/15“, worin er in allerdings ganz abgerissener Form vom Schmerz einer Mutter um ihren Sohn spricht, zu erwähnen ist vielleicht auch als Kuriosum Peter Michels „Geschichte von der Butter“, ein tragikomischer Kriegsroman über die Lebensmittelrationierung und ihre ungewollten Folgen, der einen gewissen historischen Wert immer behalten wird. An Stelle einer Aufzählung weiterer dieser Werke soll aber hier nur eine Charakteristik

des Romans der Clara Viebig „Die Töchter der Hekuba" geboten werden, der künstlerisch wie menschlich diese ganze Gruppe weit überragt, alles, was in ihr Gutes geleistet wurde, in sich faßt, und unter den Kriegsromanen im eigentlichen Sinne zweifellos der bedeutendste ist. Vielleicht ist das Urteil über ihn ein wenig dadurch beeinflußt, daß der Roman schon in die Zeit nach der reinen Kriegsbegeisterung, in die Zeit der steigenden Not führt, und er uns darum jetzt ehrlicher erscheint als die andern. Der Roman bietet keine kühn aufgebaute spannende Handlung, sondern im wesentlichen Zustandsschilderungen von dem Leben in einem Berliner Vorort im dritten Kriegsjahre. Wohl ist die Schilderung durch kleine Handlungen, auch Liebesgeschichten, belebt, aber das sind keine herbeigezogenen Verwicklungen, sie ergeben sich aus der einfachsten Tatsache des nachbarlichen Beisammenwohnens, gemeinsamer Fahrten in die Stadt, gemeinsamer Arbeit und gemeinsamer Not, und sie ordnen sich der ganzen Darstellung des großen Leides unter. Das Leid der Frauen in der Heimat ist das eigentliche Thema des Buches (das in dem Titel leider etwas pathetisch ausgedrückt ist). Nur in der Heimat spielt die ganze Handlung; keine Kämpfe werden geschildert, nichts, was die Dichterin nicht durch Mitteilungen und nicht unmittelbar erlebt haben könnte. Die Sorge um die Lieben im Feld, der Schmerz um die Gefallenen, die Einsamkeit der Verlassenen, die wachsende Sorge um das tägliche Leben, all das ist mit jener Mischung von aufmerksamer Beobachtung, strenger Sachlichkeit und wärmster Menschlichkeit geschildert, die den naturalistischen Roman in seiner Vollendung hervorbrachte. Hier wird keine Anhäufung von Einzelheiten geboten, jede geschilderte Wirklichkeit enthält Sinn und Leben, alles lebt in einer warmen und wirklichkeitsfrohen Seele. Die Wirkung der dargestellten Nöte könnte niederdrückend sein, aber die stille, stetige Kraft, die zu innerst in diesen Frauen und Männern lebt, sich ohne irgendeine patriotische Phrase im Tun und Ausharren bewährt, hebt den Druck wieder auf. Und das, obwohl dies Buch eins der ersten ist, die ehrlich bekannten, daß an einen Sieg nicht mehr zu denken sei, im besten Fall an ein notdürftiges Durchhalten. Es endet mit der Bekanntmachung des ersten deutschen Friedensangebotes und bringt durch diesen hoffnungsfrohen Schluß eine wohltuende Milderung in den dumpfen, ernsten Ton, der vom ersten Satz an durch das ganze Buch klingt.

Diese bittere Klage über den Krieg hatte die Zensur nicht unterdrückt, wenn auch vielleicht nur, weil sie aus Frauenmund kam und nur die Leiden der Heimat darstellte. Aber eine Verneinung der Berechtigung des Krieges an sich, eine Auflehnung dagegen duldete sie nicht. Darum konnte die erschütterndste Schilderung der Kriegsleiden, Leonhard Franks Buch: „Der Mensch ist gut", erst nach dem Abschluß des Waffenstillstandes, nach der Revolution, erscheinen. In fünf in sich geschlossenen Abschnitten: Der Vater — Die Kriegswitwe — Die Mutter — Das Liebespaar — Die Kriegskrüppel —, spricht er von den Qualen des Krieges, von der Entsetzlichkeit des Sterbens, von der Unerträglichkeit des Schmerzes um Tote, der Unmenschlichkeit des Tötens. Niemals ist all dieser Jammer mit so erschütternder Eindringlichkeit geschildert worden, niemals sind die Seelen Trauernder und Verzweifelter so bis in die letzte Fiber entblößt worden. In dieser Einseitigkeit liegt die größte Kraft der Dichtung. Alle Mittel der Sprachkunst werden bis zum Äußersten ausgenützt, zu dem einen Zweck, den Leser bis ins tiefste zu erschüttern, ihn auch verzweifeln zu machen. Ein großzügiger Aufbau steigert die Wirkung der einzelnen Abschnitte. Der Vater aus der ersten Geschichte sammelt einen Zug von Empörern gegen den Krieg, diesem Zuge schließen sich in jedem andern Abschnitte neue Massen an, die Auflehnung steigert sich zuletzt ins Ungemessene; am Ende ist die Revolution da (wie sie Frank erträumt, nicht wie sie war). Es gibt vielleicht kein anderes Buch von so aufpeitschend demagogischer Gewalt. Und diese Wirkung ist der Zweck des Frankschen Buches, nicht irgendeine künstlerische Wirkung, oder vielmehr: für Frank gibt es — zum mindesten, als er dieses Buch schrieb — keine Kunst als Selbstzweck, keinen Zweck außer der Politik. Die fanatische Einseitigkeit der politischen Ideen des Pazifismus und Anarchismus nimmt der Dichtung nach unserer Anschauung vom Selbstzweck der Kunst seinen künstlerischen Wert. Er wendet virtuos gehandhabte künstlerische Mittel zu außerkünstlerischen Zwecken an. Doch das ist natürlich eine ästhetisch-historische Betrachtung, die dem eigentlichen Wesen des Werkes, seiner — bei aller Demagogie — wundervollen menschlichen Reinheit, dem hohen idealistischen Optimismus nicht gerecht werden kann. Ob freilich dieser Optimismus nicht nur in einer wirklichkeitsfernen Ekstase recht hat, ist eine andere Frage. Und hier liegt

wohl die Gefährlichkeit des Buches. — Andere Schilderungen des Krieges mit pazifistischer Tendenz, die — ohne die künstlerische und menschliche Höhe Franks ganz zu erreichen — in ähnlicher Weise nur das Grauen des Krieges darstellen, sind: Andreas Latzko: „Menschen im Krieg", Charlot Strasser: „In Völker zerrissen" und das fürchterliche Buch von Wilhelm Andreas Schramm: „Gefallene. Stimmen der Toten an die Lebendigen".

Die Aufgabe der künstlerischen Gestaltung des Weltkrieges überhaupt ist in der Frankschen Auflehnung gegen den Krieg beiseite geschoben worden. Diese Aufgabe hat, scheint es, nur ein Dichter sich gestellt: Fritz von Unruh in seinem „Opfergang" (der auch unterdrückt wurde, solange die Zensur herrschte). Hier ist der Krieg nicht als Tagesereignis aufgefaßt, das willkommenen Stoff zu interessanten und spannenden Erzählungen bietet, hier soll der Krieg überhaupt dargestellt werden, sein Sinn und Zweck erfragt, metaphysisch-dichterisch gestaltet werden. Hier gibt es nur die eine große Antithese: der Krieg und der Mensch, schlechthin. Und zwar der Krieg als der Weltkrieg in seiner Ungeheuerlichkeit, der den einzelnen Menschen zu einem gleichgültigen, Millionen anderer gleichwertigen Exemplar macht, der den Menschen zum Sklaven des Materials, zu einem Rädchen einer unaufhaltsam laufenden, aus unübersehbaren Kräften getriebenen Maschine macht; und demgegenüber der Mensch, nicht als blasse Allegorie der Menschheit, aber doch symbolisch gestaltet in so freien und nur in sich ruhenden Menschen, daß darin Menschheit im Kriege dargestellt ist. — Die Handlung baut sich in schlichter Notwendigkeit in vier Abschnitten auf: Anmarsch, Schützengraben, Sturm, Opfergang. Daß ein Sturm auf Verdun im Herbst 1916 geschildert wird, ist nebensächlich. Über die Erlebnisse eines kleinen Sturmtrupps geht die Erzählung selten hinaus und wahrt eine strenge Geschlossenheit. Die Personen sind lebendige, natürlich geschilderte Menschen; ungezwungen erhebt sich die Darstellung zu schlichtesten und höchsten Symbolen des Menschentums im Kriege, besonders in den Gestalten des grübelnden Hauptmanns und des visionären Volksschullehrers. Wie fast kein anderer Kriegsschriftsteller ist Unruh, der im Frieden draufgängerische Offiziersdramen geschrieben hatte, dem Unterschied der Offiziers- und Mannschaftenauffassung vom Kriege entwachsen. Alle sind Menschen. — Über Unruhs Anschauung vom Kriege sagt der

Titel „Opfergang" genug. Das Erlebnis des Krieges hatte die in seinem Drama „Offiziere" ausgesprochene Hoffnung auf die aus Enge und Dumpfheit erlösende Wirkung des Kampfes vernichtet. Auch er tritt für Brüderlichkeit ein, aber nicht, indem er alles Überkommene verneint wie Frank, sondern mit starkem Festhalten am Heimatlichen. Doch das sind alles fast mehr Stimmungs- als Meinungsunterschiede, und sie lassen sich kaum definieren. Der Gegensatz für diese Betrachtung zwischen Frank und Unruh besteht in der Verschiedenheit ihrer Äußerungsform. Franks Werk lebt und atmet nur in Tendenz und Politik, Unruhs Dichtung dagegen gibt bei aller heißen Leidenschaftlichkeit klare Anschauung, in sich ruhende Gestaltung. Den Opfergang schrieb kein Fanatiker einer Ansicht, sondern ein mit allen Sinnen ohne Unterlaß nach außen und innen lauschender Dichter. Daß an Sprachgewalt keiner der heutigen Dichter Fritz von Unruh überlegen ist, weiß man schon aus seinen Dramen und erfährt es im Opfergang von neuem. Doch ist hier kein Raum, das im einzelnen zu zeigen oder mit Beispielen zu belegen. Daß Unruhs Werk unter den deutschen Büchern vom Kriege das bedeutendste ist, scheint ganz zweifellos; es ist wohl sogar die einzige Prosa-Kriegsdichtung im höheren Sinne, das einzige Kriegsbuch, das über den Tag hinaus und unabhängig von dem banalen Interesse am Kriege seinen Wert als Kunstwerk behaupten wird.

12. Die jüngste Kunst

Schluß

Die Literatur, die der Weltkrieg unmittelbar hervorgerufen hat, erwies sich — von wenigen Ausnahmen abgesehen — als fast wertlos. Auch die allgemeine Erneuerung deutschen Geistes, die viele von ihm erhofften, hat der Krieg nicht gebracht. Er bedeutet — soweit sich das bis jetzt übersehen läßt — in der Entwicklung der deutschen Literatur keinen entscheidenden Wendepunkt. Wohl aber hat er eine neue Strömung in unserer Literatur, die schon vor 1914 eingesetzt hatte, belebt und vorbereitet. Er hat die Partei der jüngsten und heftigsten Neuerer dadurch gestärkt, daß er die Zerrissenheit, Ziellosigkeit und Haltlosigkeit unserer allgemeinen Geisteskultur mit unbarmherziger Deutlichkeit offen-

barte. Mit den verschiedensten Mitteln versucht man nun, auch in Literatur und Dichtung den Untergang des Alten zu beschleunigen und Neues aufzubauen. Die Vielfältigkeit der Bestrebungen ist unübersehbar. Einig sind alle fast nur in den Negationen, im Haß auf das Überkommene, darin, daß sie daran verzweifeln, durch Umformung des Alten noch lebensfähige Gebilde formen zu können, daß sie — als echte Revolutionäre — überall vom Uranfang an beginnen zu müssen und zu können glauben.

Eine gründliche Kritik all dieser Richtungen zu geben, ist noch unmöglich. Man ist meist noch in den ersten Anfängen stecken geblieben, und diese fragmentarischen Anfänge sind zum Teil kaum verständlich. Eine ausführliche und ins einzelne gehende Darstellung würde auch über den Rahmen dieses Werkes hinausgehen, das im wesentlichen das schon sicher Errungene, den nicht mehr allzu problematischen Besitz — auch soweit er nun schon wieder als wertlos erkannt ist oder für wertlos gehalten wird — behandelt. Aber es muß doch der Versuch gemacht werden, wenigstens einige kurze Charakteristiken des Neuen zu geben, denn irgendwo auf diesen neuen Wegen geht es der Zukunft unserer Kunst entgegen, eine resignierte Rückkehr zum Alten erscheint schon jetzt unmöglich.

Alle verschiedenen neuen Richtungen pflegt man jetzt unter dem sogar schon ins breite Publikum gedrungenen Namen des E x p r e s s i o n i s m u s zusammenzufassen. Das Wort wurde zuerst gebildet, als man den neuen Stil in der Malerei dem Impressionismus entgegensetzte. Es hat insofern einen guten Sinn, als es sagen will, daß die neue Kunst sich nicht Wiedergabe der Wirklichkeit, sei es selbst in impressionistisch-sensualistischer Verfeinerung, zum Ziele setzt, sondern daß sie Ausdruck schaffen will für Inneres, Seelisches. Mit dieser Wirklichkeitsfeindschaft ist in der Tat eines der wenigen Elemente bezeichnet, das — auch in der Dichtkunst — für alle diese neuen Bestrebungen charakteristisch ist. Man kann zwar mit Recht sagen, daß schon viele Kunstrichtungen im Ausdruck des Seelischen die Aufgabe der Kunst gesehen hätten, ja sogar, daß die eigentliche Wirkung a l l e r Kunst nur im Ausdruck des Seelischen liege, daß die realistische Technik nur da zur Kunst wurde, wo sie sich, sei es auch unabsichtlich, zur Darstellung des Seelischen erhob; dann aber unterscheidet sich der Expressionismus von allen andern auf

Ausdruck der Seele abzielenden Kunstrichtungen doch noch durch seine radikale Feindschaft gegen die Wirklichkeit. Während Romantik und Symbolismus nur wirklichkeitsfremd waren, die Wirklichkeit ganz zu beseelen oder vollkommen zu stilisieren suchten, will der Expressionismus schlechthin ohne Wirklichkeit auskommen, das Seelisch-Geistige nur unmittelbar durch das Kunstwerk ohne Ausnutzung irgendwelcher Beziehungen zur Wirklichkeit darstellen.

Ob und wie weit das bei den Dichtungsgattungen der Lyrik und Dramatik gelungen oder möglich sei, ist hier nicht zu untersuchen. Auf dem Gebiete der Epik hat man expressionistische Experimente erst später und viel spärlicher angestellt. Das mag zum Teil an der größeren Schwerfälligkeit der epischen Formen liegen, zum andern Teil aber wirkt hier die engere Beziehung zur Wirklichkeit, die die erzählenden Dichtungsformen bisher immer aufwiesen. Diesen Zusammenhang ganz zu lösen und doch eine epische, kontinuierliche Abfolge von — sei es auch rein seelischen — Begebenheiten darzustellen, scheint noch nirgends gelungen zu sein. Nun muß man zwar zugeben, daß diese epische Form eben kein Ziel der Kunst an sich ist, doch muß man bisher an den expressionistischen epischen Werken, die in der Beschränkung aufs Seelisch-Geistige konsequent verfahren, fast stets jegliche innere Einheit und Form vermissen.

Der Expressionismus ist ebensowenig wie irgendein anderer Stil an einem Tage geboren. In vielen der artistischen, grotesken und phantastischen Dichtungen der letzten Zeit kann man seine Anfänge finden. Am deutlichsten sind wohl die Zusammenhänge mit Heinrich Manns Kunst. Bei ihm macht sich die Abkehr von der Wirklichkeit zuerst in der Form der Auflösung realen Geschehens in Farben, Gesten, Dynamik bemerkbar. Während sich bei Mann so die technisch-stilistische Seite des Prinzips zeigt, findet sich bei Meyrink, besonders im „Golem", die mehr das Inhaltliche der Darstellung berührende Auflösung der Wirklichkeit in Traum und Spuk.

Beide Richtungen haben im Expressionismus ungeahnte Steigerungen erfahren. Carl Einstein gibt in seinem „Roman": „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders" (1912) einen wirren Reigen einzelner Sensationen des Gehirns, denen man einen Zusammenhang nur mit mühseliger Künstelei stellenweise aufzwingen kann. In Franz Jungs Romanen: „Sophie oder der Kreuzweg der Demut" (1915),

„Opferung“ (1916), „Kameraden“ (1917), findet man auch kaum einen Sinn, der durch das ganze futuristische Chaos führte, doch blitzen einzelne Lichter auf, die tiefste Geheimnisse der Seele erhellen. Paul Adlers epische Dichtung „Elohim“ bleibt zum Teil unverständlich durch geheimnisvolle Beziehungen zu althebräischer Mystik, man ahnt nur, daß an letzte Rätsel der Welt und Menschheit gerührt wird. Seine Sprache ist von unübertrefflicher Monumentalität. Adlers „Zauberflöte“ (1916) gibt einen Begriff davon, wie schönheitssatt und tiefsinnig eine ganz von der Realität befreite Dichtung sein kann. Ein alltägliches Erlebnis eines jungen Menschen in Berlin wird widergespiegelt in den ewigen Urmythen von Eva, von Lilith und von Tamino und Pamina. Die Sprache ist von wundervollem musikalischem Reiz. Das kleine Werk ist vielleicht die reinste und vollendetste expressionistische Dichtung, die wir besitzen, sie ist sicher die weichste, lyrischste.

* * *

Die neuesten expressionistischen Werke sind im Gegenteil von einer fast aufreizenden, monotonen Grellheit und Schärfe. Sie begnügen sich nicht damit, die Wirklichkeit beiseite zu schieben, sondern treiben eine heftige, leidenschaftliche Polemik. Auch hier ist Heinrich Mann der einflußreichste Vorläufer („Professor Unrath“, „Der Untertan“). Damit hängt auch die starke Neigung zu politischer Tendenzdichtung zusammen. Der „Aktivismus“ will gar jeder Kunst, die nicht politisch wirkt, ja überhaupt jeder unpolitischen Betätigung ihre Berechtigung absprechen. Das ist ein Extrem, aber sehr weit ist der Dichter Carl Sternheim davon nicht entfernt. Er hat den Haß gegen den Bürger, den Meyrink in seinen köstlichen und oft wirklich humorvollen Satiren geäußert hatte, der Heinrich Mann zu kalten höhnischen Pamphleten gereizt hatte, zum beherrschenden Thema seiner Werke gemacht. Ebenso wie in den meisten seiner Dramen, behandelt er in seinen Novellen durchweg Bürgertypen („Busekow“, „Napoleon“, „Schuhlin“ (1915), „Ulrike“, „Drei Mädchen“ (1917), „Posinsky“ (1918), „Chronik von des 20. Jahrhunderts Beginn“ (1920)). Sternheims messerscharfe Psychologie, die nie auch nur durch einen Hauch von Gefühl angekränkelt ist, und seine Gabe der grotesken Stilisierung sind bewundernswert und oft sehr amüsant. Am wichtigsten für seine weitere

Wirkung ist aber seine Sprachbehandlung. Sein Stil, der zunächst nur durch besondere Prägnanz und oft befremdende Wortstellung auffiel, entfernte sich immer mehr vom Sprachgebrauch und stellt jetzt eine ganz manirierte Sprache dar, die vom Deutschen nur noch die Worte, aber nichts mehr vom Satzbau an sich hat. Die Folgen seiner sehr vielfach nachgeahmten Neuerungen lassen sich noch nicht übersehen. Es ist an sich denkbar, daß unserer Sprache, die nun seit etwa 150 Jahren sich gleich geblieben ist, eine Erneuerung gut tun könnte. Erschreckend ist es zwar, daß diese Neuerung die Syntax am meisten angreift, in der der Charakter und die Ausdruckskraft einer Sprache am stärksten leben. Doch kann man sich vergegenwärtigen, daß die Stilrevolution der Sturm- und Drangzeit, die unsre Sprache so wundervoll erfrischt hat, außer mit Wortneubildungen auch mit Umformung der Syntax arbeitete und in ihren Extremen zu einem Stil gelangte, der nur noch aus Ausrufen bestand. Andrerseits ist es ganz unverkennbar, daß Sternheims syntaktische Umstellungen, der sparsame Gebrauch der Artikel und ähnliche Mittel den Leser zwingen, beim Lesen viel stärker mit zu arbeiten, als er es gewöhnt ist, dem einzelnen Wort mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Wenn man also selbst meint, daß Sternheims Stil sich in seinen letzten Werken zu fast unerträglichen Manieren ausgewachsen hat, so kann man doch durchaus die Möglichkeit zugeben, daß er den Anstoß zu sorgfältigerer Stilbehandlung und zur Prüfung allzu willig angenommenen Herkommens gegeben haben kann.

Am meisten steht wohl Theodor Tagger unter Sternheims Einfluß („Die Vollendung eines Herzens" (1917)), doch findet sich in seiner sehr schlichten und konzentrierten Novelle auch viel Eigenes.

* * *

Neben den expressionistischen Werken, die die Wirklichkeit überhaupt auszuschalten suchen und denen, die sie nur als Gegenstand einer polemischen Satire ansehen, kann man vielleicht eine dritte und größte Gruppe aufstellen, bei denen die Wirklichkeit zwar in das Gefüge des Werkes mit aufgenommen wird, aber vom Geistigen völlig beherrscht ist, und zwar nicht nur so, daß die ganze dargestellte Wirklichkeitswelt nur Mittel wäre zum Zweck der Darstellung eines Geistigen —, das ist auch vorher in den meisten Dichtungen so gewesen —

sondern in der Weise, daß jedes einzelne Stück oder Element des Wirklichen nur in seiner Widerspiegelung im Geistigen erfaßt wird, daß es seiner Wirklichkeit entkleidet, der anhangenden Stimmung beraubt, nur als das Objekt eines geistigen Zentrums des Werkes angesehen wird.

Zu den besten Werken dieser Art gehört Alfred Döblins Roman „Wadzeiks Kampf mit der Dampfturbine" (1918). Da wird eine durchaus mögliche Handlung erzählt, der Kampf des Besitzers einer kleiner Fabrik in Berlin gegen einen großen Industriellen, der seine Fabrik aufkaufen und unterdrücken will. Die ganze Handlung ist aber mit so beharrlicher Kraft ins Groteske umgeformt, alle Personen mit so erschreckend kalter, grausamer Psychologie verzerrt, daß hier doch etwas ganz anderes zustande gekommen ist als ein stilisierender Roman. Die Atmosphäre ist ganz anders als in irgendeiner der früheren Dichtungen, die sich stets irgendwie auch an das Gefühl wandten. In ähnlicher Weise sind auch Döblins kleinere Grotesken (in den Sammlungen „Die Lobensteiner reisen nach Böhmen" (1911) und „Die Ermordung einer Butterblume (1918)), selbst da, wo sie komisch wirken, stets unbehaglich durch ihre Kälte. Doch muß man dem Dichter das Recht zu dieser eigenwilligen Stilisierung zunächst zugestehen. — Es ist schwer zu verstehen, wie derselbe Alfred Döblin den chinesischen Roman „Die drei Sprünge des Wanglun" (1915) schreiben konnte, diesen von phantastischer, aber anschaulicher Bildhaftigkeit strotzenden, eine erstaunliche Fähigkeit der Einfühlung in fremdeste Seelen beweisenden Roman. Nur die Strenge des Ausdrucks und die harte Wucht des Aufbaues hat er mit Döblins späteren Büchern gemein.

Dagegen unterscheiden sich die verschiedenen Bücher von Kasimir Edschmid nur durch den Grad der Ablösung von der Wirklichkeit, sind aber völlig gleich in ihrem Stil. Dieser Stil bringt eine Einheit überschäumendster Leidenschaft, steter Sehnsucht nach dem Ungeheuerlichen, nach Sensation und Abenteuer, also einer inneren Maßlosigkeit in sachlichster, knappster Prägnanz des Ausdrucks zustande, die kaum vorher je dagewesen ist. Seine Novellen bringen überschäumende Fülle in konzentrierteste Form. Anders läßt sich seine Technik nicht beschreiben, obwohl diese Worte unvereinbare Widersprüche zusammenzustellen scheinen. Ob seine Novellen (in den Sammlungen: „Die sechs Mündungen"

(1915), „Das rasende Leben" (1915), „Timur" (1916) das Beste stand, was er zu geben hatte, oder ob der Roman „Die achatnen Kugeln" (1919) noch darüber hinausführt, läßt sich angesichts dieses ohne Gegenstück dastehenden Romans, der das Abenteuerliche der ganzen Welt zusammenzuraffen scheint, aber jedes Einigende in sich vermissen läßt, noch nicht sagen.

Auch die Bücher des Elsässers René Schickele sind zusammengehalten durch ihren Stil, der eine ganz charakteristische Art klarer Geistigkeit, ungekünstelter Sensibilität und reger Heiterkeit offenbart. Seine Romane enthalten meist eine gut aufgebaute Handlung, aber der Aufbau ist umkleidet mit bunten Feuilletons, Plaudereien, geistreichen Gedanken und allerhand Schmuck. Es gibt jetzt wohl niemanden, der die heitere Leichtigkeit dieses Stils erreichte. Am meisten mit Problematik belastet war sein elsässischer Entwicklungsroman „Der Fremde" (1913). Dagegen ist im „Benkal der Frauentröster" (1913), einem vor dem Kriege geschriebenen Roman des Zukunftskrieges, alles Gedankliche in reine Form aufgelöst. Die reizvollsten und charakteristischsten Werke des Schickeleschen Stils sind der Pariser Roman „Meine Freundin Lo" (1913) und der Berliner Roman „Trimjopp und Manasse" (1914). In seinem jüngsten Werk „Die Genfer Reise" (1919) scheint die feuilletonistische Plauderei ein wenig zu sehr zum Selbstzweck geworden zu sein.

Zu den ganz wenigen heiteren, sanften Büchern der neuen Stilart gehört auch Mechthild Lichnowskys „Stimmer" (1917). Das Büchlein ist einem nicht nur lieb durch seine feine, eindringliche Zartheit, es ist auch besonders reizvoll durch den seit E. Th. A. Hoffmann wohl nicht so wiederholten Versuch, die Musik geradezu als Stilmittel zu benutzen, bestimmte Klänge und Tonarten, ja bekannte Motive erklingen zu lassen und damit Stimmungen zu erwecken.

Sonst zeigt die expressionistische Dichtung starke Neigung zum Grellen-Extremen. Da sind selbst die halb tiefsinnig, halb sinnlos erscheinenden, stets etwas Dumpfes, Unheimliches im Hinterhalte führenden Novellen von Albert Ehrenstein noch sehr maßvoll („Tubutsch" (1913), „Der Selbstmord eines Katers" (1913), jetzt unter dem Titel: „Bericht aus einem Tollhaus"). In den Novellen des früh verstorbenen Lyrikers Georg Heym ist bei aller Sprachkunst das rein stofflich Grausige und Sensationelle nicht recht überwunden. Gottfried Benn erreicht es, selbst das Schauer-

lichste und Absurdeste so darzustellen, daß die Geistigkeit nur um so klarer und freier darüber herrscht. („Gehirne" (1917), „Diesterweg" (1918)). Franz Kafkas Novellen zeichnen sich durch ihren ruhigen sachlichen Ton aus, doch dahinter steckt fast mehr Abenteuer und Grauen, als hinter dem leidenschaftlichsten Stile anderer. Von seinen Novellen „Das Urteil", „Der Heizer" und „Die Verwandlung" ist besonders die letzte sehr charakteristisch, die die Verwandlung eines Menschen in ein ekelhaftes Tier mit furchtbarer Eindringlichkeit schildert. Schließlich sei noch Kurt Corrinth genannt, der nach einem ganz phrasenhaften Roman „Auferstehung" in den Büchern „Der Potsdamer Platz" und „Trieb" einen Stil gezeigt, der freilich noch maßlos ist und in der eignen Fülle ertrinkt, aber doch vielleicht Entwicklungsmöglichkeiten enthält.

Die meisten der letztgenannten Bücher zeigen neben großem Können im einzelnen, besonders im Stil, und neben dem gemeinsamen Willen zur Vergeistigung der Kunst, zur Abkehr von der Wirklichkeit noch sehr viel Unsicherheit, Tasten, Suchen ohne Ziel. Die sachliche Beurteilung dieser Werke ist außer durch die Neuartigkeit dessen, was geboten wird und geboten werden soll, noch besonders erschwert dadurch, daß ein sehr wichtiges Element der neuen Kunst der neue Sprachstil ist und daß dieser wegen seiner krassen und grellen Neuheit auch nachgeahmt werden kann. Es scheint — besonders bei kleineren Werken — noch nicht möglich zu sein, hier die Schöpfer und die Mitläufer *sicher* zu unterscheiden.

* * *

Vermutungen über die kommende Entwicklung in der Literatur zu äußern, ist zwar immer nur eine Spielerei, doch lockt gerade die rapide Entwicklung der letzten Zeit dazu. Daß in der Kunst der Neuesten trotz ihrer Übertreibungen in der Ausnutzung der Phantasie, trotz der Verzerrungen darin, die so oft allen Sinn zu rauben scheinen, nicht nur journalistische Veränderungssucht und snobistische Künstelei sich regt, sondern auch ein echtes künstlerisches Müssen, daß für die Jüngsten die alten Formen der Kunst wirklich unmöglich geworden sind, läßt sich angesichts der Breite der Bewegung und einiger sehr erheblicher Leistungen nicht mehr leugnen. Wie aber diese Kunst der Vergeistigung, der Konzentration, der Verzerrung aus inneren Formungstendenzen je ein Publikum

finden will, ist noch nicht abzusehen. Die neue Kunst erfordert eine so ungeheuer angestrengte Mitarbeit des Lesers, wie nie eine zuvor. Und nie hatte eine Kunst dem Leser alle Mühe mehr abgenommen als die realistische und die impressionistische. Die neue Kunst, oder mindestens einige in ihr vorherrschende Richtungen — von „neuer Kunst" oder „Expressionismus" schlechthin zu sprechen ist ja stets ein kläglicher Notbehelf — stellen sich aber gerade die Aufgabe, ins Weite zu wirken. Von der Lösung dieser Aufgabe ist die epische Kunst der Neuen noch am weitesten entfernt, die dramatische ist ihr in Werken wie Goerings „Seeschlacht" schon eher gerecht geworden.

Der Gegensatz zwischen alt und neu ist jetzt so stark wie vielleicht noch nie bei einer Literaturrevolution. Es gehört wirklich viel Mut dazu, unsere ganze epische Dichtung der Alten (oder vielleicht sagte man besser der nicht Neuen, denn v e r altet ist dies Alte meist gar nicht) so radikal zu verurteilen, wie es die Jüngsten tun. Gerade in der letzten Zeit hat sich in unserer epischen Dichtung ein solcher Reichtum, solche Vielfältigkeit an wahrhaft künstlerischen Werken gezeigt, daß man, ohne seine Zeit zu sehr zu loben, von der ersten Blütezeit der Romandichtung in Deutschland reden kann. Damit ist keineswegs die Überflutung mit wertlosen Unterhaltungsromanen gemeint; das ist eine Erscheinung des Literaturgeschäftes, die alle moderne Massenproduktion vielleicht noch an Wertlosigkeit übertrifft. Aber auch die Dichtung im eigentlichsten Sinne, die Kunst, nahm in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren einen bedeutenden Aufschwung.

Als der realistische Roman noch galt, unterschied sich der Unterhaltungsroman vom Kunstwerk nur dem Grade nach. Ein wenig mehr an Beobachtungs- und Gestaltungsgabe, an gedanklicher Vertiefung ergab das Kunstwerk. Das ist nun anders. Vom Kunstwerk erwarten wir jetzt eine grundsätzlich andere Einstellung, eine Richtung aufs Geistig-Seelische im reinsten Sinne, auf das Erforschen des metaphysischen Sinnes der Dinge für den Menschen, auf das Poetische in dem vollen und reichen Sinne, in dem die Romantiker dies Wort brauchten.

Und dadurch bekommt die Kunstform, der Stil, eine ganz andere Bedeutung. Eine Beschreibung der Realität, selbst Gestaltung von Charakteren und psychologischen Vorgängen, wie sie den realistischen Roman angingen, war möglich in einer Sprache, die sich nur durch Exaktheit, Sauberkeit, Sorg-

falt, von der gewöhnlichen unterschied. Jetzt aber soll die Seele, das Geheimste ausgesprochen, oder nein: ausgedrückt, nicht vermittelt (gedanklich), sondern unvermittelt (gefühlsmäßig) eine seelische Erregung übertragen werden. Das geht ganz ins Irrationale über. Sprache ist nicht Instrument zur Gedankenübertragung, zur Mitteilung von Gegenständlichem, sondern Sprache ist eine Musik in Worten.

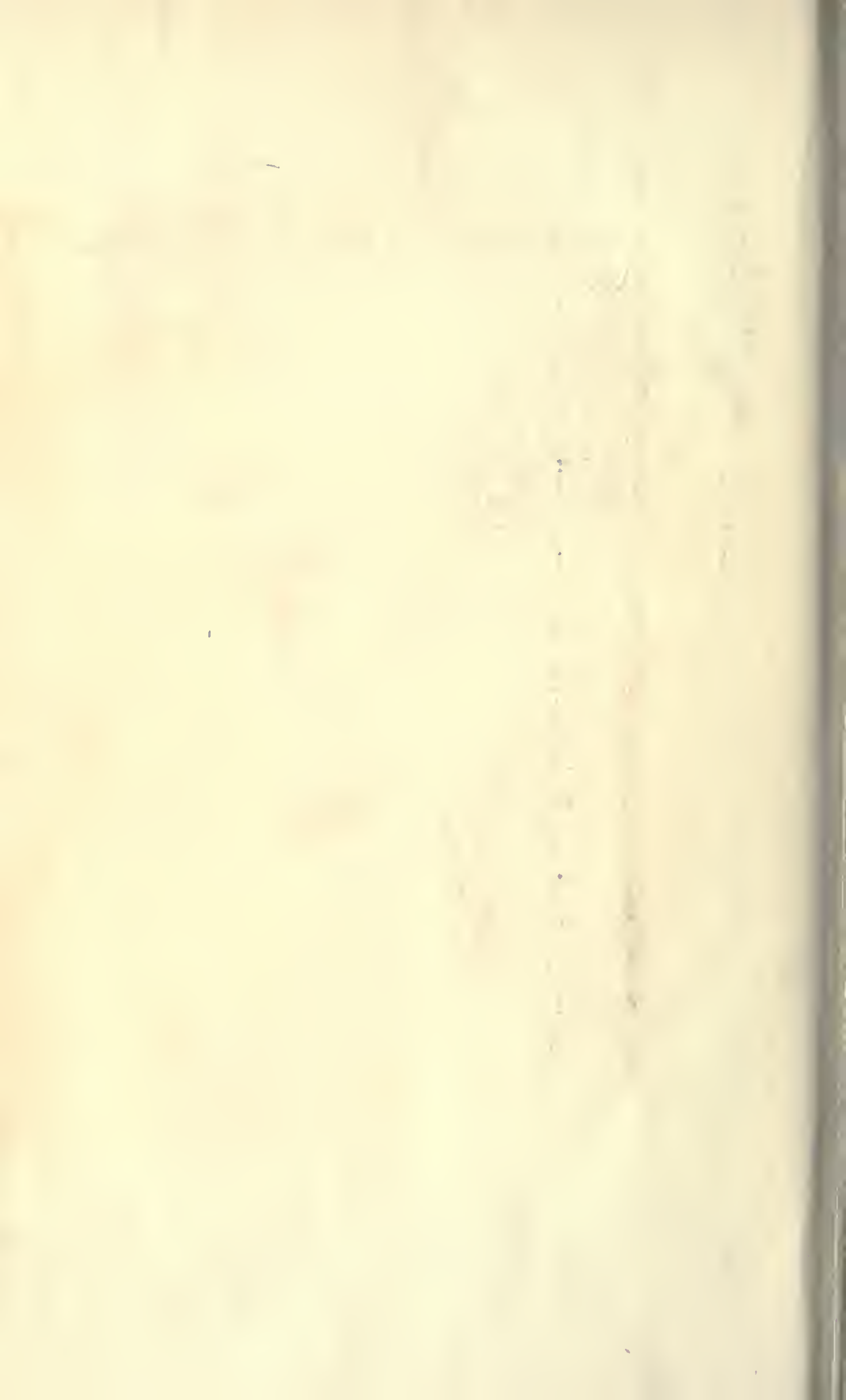
So ist jetzt eine große Reihe der Künstler, die bei der Entstehung dieses Buches im Kapitel „Artisten und Neuromantiker" sozusagen in die Ecke gestellt wurden, in die erste Reihe der Dichter gerückt. Denn was man damals als artistische Spielerei ansah, die Sorgfalt im Stil, die eben das Natürliche, Alltägliche vermied, die Sonderbarkeiten, Gewaltsamkeiten nicht scheute, um die Sprache persönlich zu gestalten, als sinnliches Material an sich wirken zu lassen, die einen Roman komponierte wie ein Musikstück, die schätzen wir jetzt.

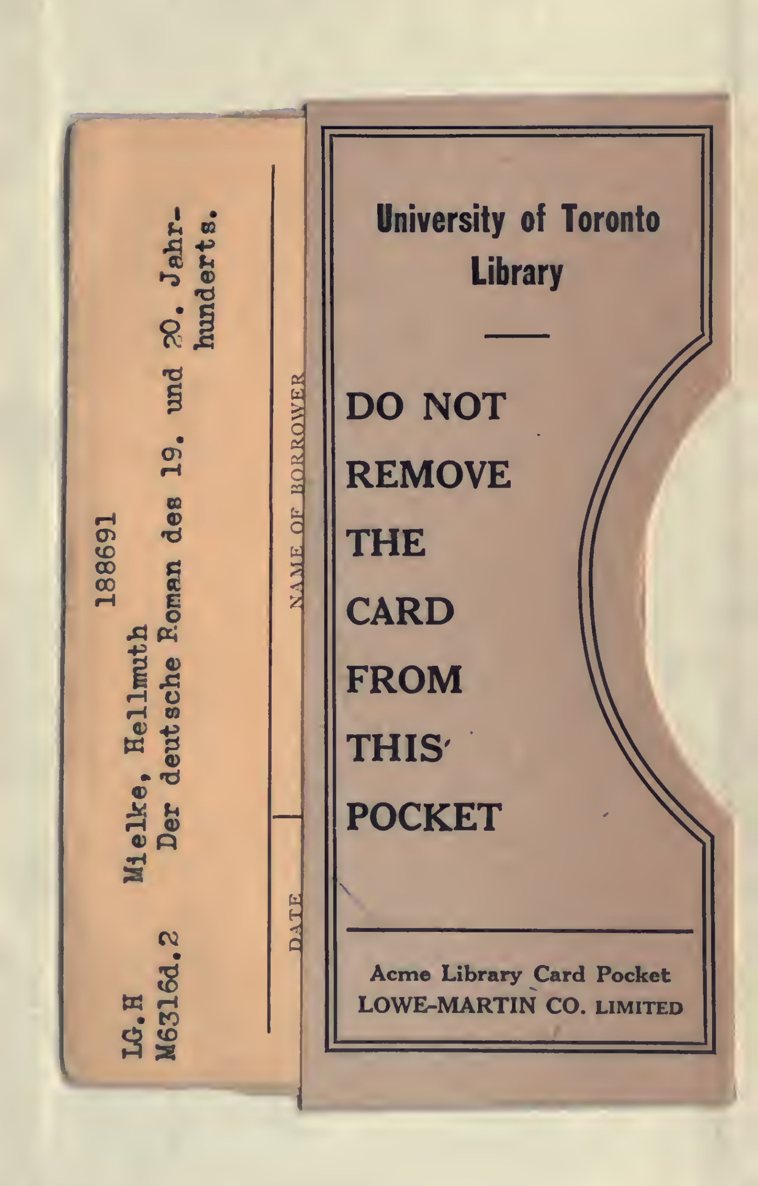
Jetzt geht man nun noch weiter. Das Seelische selbst wird verschmäht, jetzt soll nur noch härteste, zugespitzte Geistigkeit gelten. Stimmung, sinnliche Reize werden ausgeschaltet, nur das Gedankliche herrscht. Doch scheint sich in allerletzter Zeit der Radikalismus schon zu mäßigen. Manche der Jüngsten beharrten in der klaren harten Geistigkeit und finden in der Kunstform leicht den Anschluß an das jüngste Frankreich. Andere aber, zu denen auch noch einige der freiesten Seelen unter den „alten" Dichtern zu zählen sind, tauchen jetzt tief in die menschliche Seele, in eine Menschenseele überhaupt, unter Ausschaltung von Gesellschaft, Milieu, zeitlich bedingtem. Sie finden verwandte Seelen im Osten, die Dichtung Dostojewskis nimmt sie als neue Jünger auf. Mir scheint, wenn eine persönliche Überzeugung hier ausgesprochen werden darf, daß diese Dichter die Zukunft für sich haben, daß nur sie nach dem Zusammenbruch der gesellschaftlichen Kultur neue Werte schaffen können, daß nur sie, die aus den dunklen Urtiefen der Menschenseele schöpfen, den Weg zu neuer Menschlichkeit zu zeigen vermögen.

Namenverzeichnis

Die fettgedruckten Seiten enthalten biographische Angaben.






LG.H
M6316d.2
188691
Mielke, Hellmuth
Der deutsche Roman des 19. und 20. Jahrhunderts.
NAME OF BORROWER
DATE
University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

